PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO VI - FASC. VI

NOVEMBRE MCMXXV

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

TUTTI I PRODOTTI SONO PREPARATI CON FORMULE DEL DOTTOR AJMAR

CARTE PATINATE
PER L'INDUSTRIA GRAFICA

ILLUSTRAZIONE LUCIDA SPECIALMENTE ADATTA PER TRICROMIA

ILLUSTRAZIONE OPACA PER LAVORI ARTISTICI IN TIPOGRAFIA

CARTA PER CROMOLITOGRAFIA
PER TUTTI I PROCESSI DI STAMPA LITOGRAFICA A PIÙ COLORI

CARTONCINO PER CROMOLITOGRAFIA E TIPOGRAFIA

CARTONCINO PER CARTOLINE ILLUSTRATE

PRODOTTI SENSIBILI
PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER RADIOGRAFIA

FILMS PER LA CINEMATOGRAFIA E LA FOTOGRAFIA

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE NOVEMBRE, 1925

GROUPE ÉQUESTRE DE TERRE CUITE DE LOCRI EPIZEFIRII, PAR PAOLO ORSI, SURINTENDANT AUX ANTIQUITÉS DE LA SICILE, AVEC 11 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

Dans le musée de Syracuse a été patiemment recomposée cette rare statue équestre, retrouvée en morceaux dans les fouilles du temple dorique de Locri. Selon le professeur Orsi, elle décorait le sommet occidental du temple. Il la croit du commencement du Vème siècle av. J. C., sous l'influence de l'art ionique. Il l'étudie aussi en rapport avec les précédentes figurations d'animaux dans l'art égyptien, assyro-chaldéen et micènien, en publiant d'autres fragments équestres du musée de Syracuse jusqu'à présent inédits, et il arrive à la conclusion que le modeleur de la statue de Locri, bien que répétant et développant un type équestre déjà élaboré par des artistes précédents, a observé quelque bel exemplaire de cheval vivant. Il compare ce groupe avec un autre du musée de Naples, postérieur de quelques dizaines d'années. Quant au sujet il incline à y voir la figuration d'un des Dioscures qui étaient considérés dieux et difenseurs de la ville.

LA CHÂSSE DES SAINTS LORENTINO ET PERGENTINO AU MUSÉE D'AREZZO, PAR ALESSANDRO DEL VITA, AVEC 8 ILLUSTRATIONS ED UNE PLANCHE HORS TEXTE.

C'est l'œuvre la plus importante de l'orfèvrerie arétine, éxécutée en 1498-99 pour conserver les réliques des deux martyrs arétins. Elle est en forme de caisse avec un couvercle à quatre côtés, surmontée de la Vierge de la Miséricorde, protectrice de la Fraternità dei Laici qui commanda l'œuvre. Sur les côtés on voit les histoires du martyre des deux saints. Le dessin est dû probablement à quelque artiste insigne du temps, telle est la vivacité des figures et de la composition. Mais cette vivacité des figures est en partie perdue dans la traduction que l'orfèvre Nicolò de Giovanni da Borgo Sansepolcro fit dans le métal.

PAYSAGES PAR PAOLO VERONESE, PAR LUIGI COLETTI, AVEC 26 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

Ici, pour la première fois sont publiées et étudiées les paysages exécutés à la fresque par Paolo Veronese, avec l'aide de beaucoup d'élèves, dans la ville Barbaro, maintenant Giacomelli, à Masèr. Trois grandes fresques du salon et en grande partie une quatrième sont vraiment de Veronese; et il est délicieux de surprendre le grand peintre conduisant son travail de paysagiste avec une bravoure d'imagination et de touche, qui pourrait être appelée impressioniste.

Les paysages sont inspirés, mais non copiés du paysage naturel qui entoure la ville. Les éléments de ce paysage sont surpris, rendus et combinés avec une très heureuse fraîcheur de fantaisie. Les comparaisons avec des paysages peints par Veronese comme fond de ses toiles, sont faciles et persuasives. Quant aux aides qui devaient être plusieurs, et l'on peut en constituer plusieurs groupes en considérant les fresques des diverses salles, M. Coletti croit pouvoir en préciser au moins un: le frère de Paolo, Benedetto, décorateur de la plus grande salle de l'évêché de Trévise.

in Ogni casa

adottate i praticissimi

DALMONTE ACME MILANO

LETTI DI OTTONE
Brevetto CARDINI
signorili, luminosi, inalterabili.

OCCASIONE
CON SOLE LIRE

205+135

LETTO ottone tipo RECLAM formato cm. 90 x 200

Elastico cm. 90 x 200 ORIGINALE a rete metallica rinforzata

della Rinomata produzione di OMEGNA

DAL PIÙ RICCO AL PIÙ ECONOMICO

ASSORTIMENTO
letti, lettini, culle, toilettes, comodini ed accessori di ottone in stile.

CATALOGO GRATIS agli interessati.

DOMNIA LAUTA ALFREDO CARDINI

ALFREDO CARDINI OMEGNA

SUMMARY OF THE NOVEMBER ISSUE, 1925

TERRACOTTA EQUESTRIAN GROUP FROM LOCRI EPIZEFIRII, BY PAOLO ORSI, SUPERINTENDENT OF ANTIQUITIES IN SICILY, WITH 11 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

This very rare equestrian statue, discovered in fragments in the excavations of the Doric temple of Locri (Magna Grecia), has been patiently put together again in the Museum of Syracuse.

Prof. Orsi thinks that it was placed as a decoration on the western top of the temple, and believes it to be of the early part of the Vth century B. C. influenced by Jonic art. He studies it also in relation with the preceding figuration of animals in Egyptian, Assyrio-Chaldean, Micenaean and archaic Greek art, taking up and treating of other equestrian fragments in the Museum of Syracuse not hitherto dealt with, and comes to the conclusion that the modeller of the statue of Locri while repeating and developing an equestrian type already elaborated by preceding artists, had in his mind's eye some fine living example of the equine race.

He compares the group with a similar group in the Museum of Naples of some decades later. As to the subject he is inclined to hold it to represent one of the Dioscuri who were considered tutelary deities, and protectors of the city.

THE URN OF THE SAINTS LORENTINO AND PERGENTINO IN THE MUSEUM OF AREZZO, BY ALESSANDRO DEL VITA, WITH 8 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

It is the most important work of the goldsmith's art in Arezzo, executed in 1498-99 to preserve therein the relics of the two martyrs. It is in the shape of a chest with a lid having four sloping sides surmounted by the Madonna of Mercy protectress of the Fraternità dei Laici, who ordered the work. On the sides are scenes of the martyrdom of the two saints. The design is due probably to some distinguished artist of the time, so fine is the vivacity of the figures and the composition of the scenes. But this vivacity is partly lost in the transfering of the design into the metal carried out by the goldsmith Nicolò di Giovanni of Borgo Sansepolcro.

LANDSCAPES BY PAOLO VERONESE, BY LUIGI COLETTI, WITH 26 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

Here for the first time are published and studied the landscapes painted by Paolo Veronese, with the assistance of many pupils, in the villa Barbaro, now Giacomelli at Masèr. Actually by Paolo are three of the large frescoes in the salon, and also a large part of a fourth, and it is delightful to surprise the great painter as he carries forward his work, with a skilfulness of imagination and touch that may at once be called that of an impressionist. The landscapes are inspired by, but are not copies of, the natural landscape surrounding the villa. The elements in it are caught and rendered at times with a most happy freshness of impressions, but wrought into compositions springing from the fancy. Easy and convincing as to the attribution, apart from the hystorical testimony, are the comparisons with landscapes painted by Paolo as backgrounds in his canvases. As to the assistants of whom there must have been several groups, Coletti believes that he can discover at least one, namely, Paolo's brother, Benedetto, the decorator in a similar way of the great hall in the Bishop's palace at Treviso.

tutte le Signore eleganti sono clienti della

"Merveilleuse"

TORINO
Via Roma 1

ROMA
Via Condotti 12

NAPOLI
P. Martiri 71

TRIESTE
C. Vitt. Em. 27

MILANO - Via Montenapoleone 40

Cantagalli

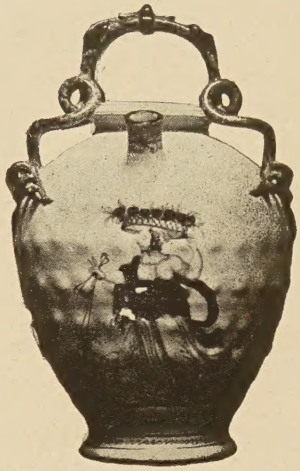
Maioliche Artistiche

=

Decorazioni Architettoniche

=

Riproduzioni Della Robbia



Sede . . : Firenze - *Porta Romana*

Succursale: Roma - *Via Babbuino, 182*

Casa di Vendita all'Asta Pubblica Glückselig Ges. m. b. h.

Mühlgasse, 28-30 - VIENNA IV - Mühlgasse, 28-30

Collezione del defunto Dr. MAX STRAUSS

TERZA PARTE

30 NOVEMBRE - 1 E 2 DICEMBRE

Mobili francesi del XVIII secolo - Tappeti Velluti - Ventagli - Finissime sculture in legno e in avorio - Oggetti di vetrina

Catalogo illustrato L. 100,— Catalogo ordinario gratis

NEI CINQUE FASCICOLI DEL VI ANNO

DEDALO HA PUBBLICATO:

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: I caratteri della scultura etrusca a Chiusi. — PIETRO TOESCA: Gli affreschi del Duomo di Aquileia. — GIORGIO GOMBOSI: Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo. — A. KINGSLEY PORTER: Il portale romanico della Cattedrale di Ancona. — ANDREA MOSCHETTI: Il tesoro della Cattedrale di Padova, I. — GIUSEPPE FIOCCO: Il rinnovamento toscano dell'arte del musaico a Venezia. — JEAN-LOUIS VAUDOYER: Andrea Beloborodoff. LUIGI PERNIER: Il tempio etrusco-italico di Orvieto. — ALFREDO LENSI: Il museo Bardini - II, Le armi. — GIUSEPPE LIPPARINI: Il pittore Giovanni Romagnoli. — GIUSEPPE FIOCCO: Un nuovo ritratto di Gentile Bellini. — ENZO MAGANUCO: Stefano Della Bella a Roma. — FILIPPO MELI: L'ultima opera del Caravaggio. — UGO OJETTI: Ritratti dipinti da Giovanni Fattori. — ANDREA MOSCHETTI: Il tesoro del Duomo di Padova, II. — GIULIO LORENZETTI: Un nuovo dipinto di Jacopo Tintoretto: Il ritratto del Doge Pietro Loredan. — JEAN ALAZARD: Il pittore Albert Marquet.

CON 277 ILLUSTRAZIONI, QUATTRO TAVOLE A COLORI E OTTO TAVOLE FUORI TESTO

MAX ROTHSCHILD

ANDREA DI NICCOLÒ

QUADRI
DI
ANTICHI MAESTRI

SACKVILLE GALLERY
28 SACKVILLE STREET, PICCADILLY
LONDON, W. 1

Telegrammi: "Objedar, London" Telefono: Gerrard 3589

Sempre potrete avere i più celebri Artisti a casa vostra. — La sorpresa e la gioia di possedere un vero « GRAMMOFONO ». — Musica di tutti i generi; musica per ogni giorno dell'anno; musica tanto perfetta che i più grandi Aristi scelgono il vero « GRAMMOFONO » (originale) come il solo strumento degno di portare la loro Arte nella Vostra casa. — Acquistate un « GRAMMOFONO » (originale) accertandovi che potri la marca « *La voce del padrone* ».

SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMOFONO„

MILANO - Galleria Vittorio Emanuele, 39 (Lato T. Grossi).
ROMA - Via Tritone, 89.
TORINO - Via Pietro Micca, 1.

Gratis cataloghi e listini mensili

CASA EDITRICE D'ARTE

BESTETTI & TUMMINELLI

MILANO - ROMA

REPARTO INDUSTRIALE

ESECUZIONE PERFETTA ED ARTISTICA DI OGNI LAVORO GRAFICO DI PROPAGANDA E RÉCLAME

AFFISSI MURALI - CARTELLI RÉCLAME - CARTOLINE ILLUSTRATE - CATALOGHI - OPUSCOLI - ALMANACCHI DIPLOMI - ETICHETTE - STAMPATI COMMERCIALI

IN CROMOLITOGRAFIA - FOTOLITOGRAFIA - TRICROMIA FOTOTIPIA - TIPOGRAFIA - ACQUAFORTE, ECC.

PER BOZZETTI ARTISTICI - SCHIZZI E PREVENTIVI RIVOLGERSI A TUTTE LE SEDI DELLA CASA:

MILANO (20) - Viale Piave, 20 Telef. 20-900
ROMA (15) - Via M. Caetani, 32 (Pal. Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) - Piazza S. Marco Telef. 1-16
FIRENZE (2) - Palazzo dell'Arte della Lana „ 43-06

SOMMARIO DEL VI FASCICOLO - ANNO VI

PAOLO ORSI, *Soprintendente alle antichità della Sicilia:* Gruppo equestre fittile di Locri Epizefirii, con 11 illustrazioni e una tavola fuori testo.

ALESSANDRO DEL VITA: La cassa dei Santi Lorentino e Pergentino al Museo di Arezzo, con 8 illustrazioni e una tavola fuori testo.

LUIGI COLETTI: Paesaggi di Paolo Veronese, con 26 illustrazioni e una tavola fuori testo.

NEL PROSSIMO FASCICOLO:

GIUSEPPE GEROLA: Gli affreschi di Naturno, con 25 illustrazioni e una tavola fuori testo.

PHILLIS ACKERMAN: Arazzi gotici di San Marco a Venezia, con 10 illustrazioni e una tavola fuori testo.

MATTEO MARANGONI: Il Presepio del Begarelli nel Duomo di Modena, con 14 illustrazioni e una tavola fuori testo.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (20) Viale Piave (già Monforte), 20 - Tel. 20-900 VENEZIA (23) Piazza San Marco Telefono 1-16
ROMA . . (15) Via M. Caetani, 32 (Pal. Mattei) „ 37-97 FIRENZE (2) Pal. dell'Arte della Lana „ 43-06

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO	Italia e Colonie		Estero	
	spedizione semplice	spedizione raccomandata	spedizione semplice	spedizione raccomandata
Abbonamento per l'annata in corso (VI) . . . . . L.	120.—	127.50	150.—	165.—
Id. con copertine in tela e oro per rileg. in 3 vol. . . . . „	165.—	172.50	195.—	210.—
Fascicoli separati dell'annata in corso . . . . . „	12.—	12.65	15.—	16.25

IMPORTANTE. — *Le spedizioni* NON RACCOMANDATE *si intendono a rischio del destinatario. Consigliamo perciò di autorizzarci a spedire la rivista* RACCOMANDATA, *così che essa giunga puntualmente e regolarmente agli abbonati, in Italia ed all'estero.*

ARRETRATI. — Annata I (quasi esaurita): a fasc. sciolti L. 300, rilegata L. 350. Ogni fascicolo separato L. 30.—
Altre annate . . . . : „ „ L. 200 „ L. 250. „ „ „ L. 20.—
Copertine sciolte, in tela e oro, per la rilegatura dei 3 volumi di ogni annata . . . . . L. 45.—
(Aggiungere le spese di porto raccomandato).

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI · MILANO-ROMA

FEDERICO BALESTRA

WILDT

QUARANTA PAGINE DI TESTO COMPOSTE IN CARATTERI INCUNABULI
CENTOQUINDICI TAVOLE IN FOTOTIPIA (NERO E ORO) E IN FOTOTIPIA - FORMATO 30 × 40

GRUPPO EQUESTRE FITTILE DI LOCRI EPIZEFIRII
(GERACE) - SEC. V a. C.

IL GRUPPO EQUESTRE FITTILE DI LOCRI EPIZEFIRII.

Il tentativo di dare figure animali è nato contemporaneamente, già in epoche remotissime, a quello di rendere la figura umana. Le mirabili creazioni del quaternario francese e spagnolo sono una sorprendente affermazione della capacità artistica di quelle remotissime genti, che sapevano dipingere (grotte di Altamira), disegnare ed incidere la figura umana, ma con un verismo di gran lunga superiore anche gli animali con cui vivevano a contatto quotidiano, dal mammouth terrifico, all'impetuoso bisonte, all'utile renna, fino al cavallo addomesticato, ai bovini e pur anco ai pesci [1]. Il realismo, oserei dire perfetto, dell'arte quaternaria, che crolla e scompare improvvisamente, misteriosamente, è sempre rimasto un enigma per gli studiosi delle origini dell'arte figurativa. Il profondo cambiamento delle condizioni climatiche fece perire non piccola parte della fauna del tempo, della quale sopravvissero l'uomo e le specie attuali viventi.

L'arte egiziana e quella assiro-caldea coltivarono del paro lo studio della figura animale, raggiungendo un alto grado di perfezione. Le frotte di asinelli dei rilievi della tomba di Sakkarah, di quasi cinquemila anni addietro, non sono meno vere di quelle che oggi ingombrano le vie del Cairo; altrettanto dicasi dei bovini dei rilievi funebri. Il cavallo invece, che appare sui rilievi storici glorificanti le imprese belliche dei Faraoni, è per lo più mediocremente disegnato [2], per quanto pieno di impeto. Introdotto dagli Hyksos venne faticosamente ed imperfettamente interpretato, laddove nell'arte assiro-caldea il cavallo da guerra e da caccia appare sovente riprodotto con una interpretazione così esatta di forme e di movimento, che veramente impressiona. I rilievi assiri sono documenti parlanti della efficacia con cui venne trattata dagli artisti la figura animale; soprattutto il leone nel fremito della lotta, e nello spasimo delle ferite, come i mastini ringhianti di Assurbanipal, anelanti di lanciarsi sulla preda, mentre i bovini in tali arti, destinate sovratutto a glorificare la caccia e la guerra, hanno una parte secondaria [3].

L'arte minoica e micenea non ebbe, come quelle orientali, una vera grande scultura; la quale fu limitata, se mai, al rilievo, all'intaglio ed alla produzione di piccole imagini a tutto tondo. Essa diede tuttavia qualche saggio felice di animalismo; la porta dei leoni di Micene rimane sempre uno dei più solenni monumenti architettonici non solo; ma l'immane monolito che la sormonta, colle rudi figure araldiche dei leoni rampanti, ha fatto da secoli l'ammirazione delle ingenue generazioni che l'hanno guardata sotto il fascino misterioso esercitato da quelle fiere colossali, guardiane dell'inviolabile recinto, nelle quali però l'occhio scrutatore dello studioso riconosce una quantità di deficenze, sorpassate e soverchiate dalla funzione solenne e dalla mole imponente dell'opera. Povera e puerile quanto mai la figura equina delle note stelai di Micene;

essa appare assai meglio interpretata nei famosi pugnali di Micene a tarsie d'oro e d'argento, pur restando a grande distanza dalle figure dei leoni, delle gazelle e dei volatili, non che delle piante acquatiche che nella loro brillante policromia formano un paesaggio di caccia tra i più squisitamente veri ed agitati, e tutto impregnato di reminiscenze orientali. Se a codesti rari pezzi si aggiungano quelli meno noti in ceramica, i gruppi cioè delle grandi capre lattanti i loro piccoli, del palazzo di Cnosso, mirabili nella loro verità anatomica, nella flessuosità dei movimenti, nella freschezza e naturalezza della scena campestre [4], ne resulterà che anche l'arte minoica fu animalistica, sebbene non in misura comparabile a quella delle grandi civiltà orientali, che la precedettero, e fu animalistica soprattutto nelle sue minori affermazioni delle arti industriali.

L'arte greca aveva pertanto in fatto di animalismo dei grandi e nobili precedenti, datanti da civiltà remote. Ma essa, più che attingere ai prodotti delle arti orientali che la precorsero, e che a lei erano quasi inaccessibili, ha fatto, indipendente, la sua penosa via ascensionale, colla osservazione diretta della natura e del vero; il leone ed in particolare il cavallo, i due animali più nobili vennero trattati nella pittura (vasi), nella plastica, e nella gliptica (monete) con vero successo e con un alto grado di perfezione nelle forme, nei vari atteggiamenti della corsa, nel fremito spasmodico della lotta. Chi muova dalle secche e scheletriche figure equine del Dipylon, fino a quelle insuperate di cavalli e di cavalieri del Partenone, rappresentanti il culmine della perfezione plastica, scorgerà il lento e faticoso cammino che pure l'arte greca nel giro di pochi secoli dovette percorrere ma seppe trionfalmente superare.

Gli scavi da me condotti nel 1910 attorno alle misere rovine del tempio dorico di Casa Marafioti in Locri Epizefirii, presso Gerace Marina, misero alla luce quanto era rimasto di quel nobile edificio, poco prima del 1830 veduto dal Duca di Luynes in condizioni infinitamente migliori, e che per quasi un secolo era stato oggetto di una lenta ma continua manomissione [5]; il mio rapporto per ciò che riguarda lo scavo ed il tempio può oramai considerarsi come definitivo. Era un tempio dorico esastilo periptero, della larg. massima di m. 20, e quanto a lung. oscillante fra 36 e 40 m.; un edificio templare di mole rispettabile, quando si pensi che l'insigne tempio dorico esumato in contrada Marasà negli anni 1889-90 misura m. 19.04×45.59. Questo edificio ancora un po' arcaico dovette subire dei rimaneggiamenti nella decorazione, epistiliare, che fu in parte in terracotta, rimaneggiamento e rinnovazione constatata anche nel tempio di Apollo Licio a Metaponto, in quello, di Hera Lacinia a Croton, ed in alcuni altri della Magna Grecia e della Sicilia, e che deve essere avvenuta verso la metà del V secolo. Coincide con questa rinnovazione la comparsa nel tempio Marafioti anche di elementi ionici, innestati sul dorico, corrispondenti a quelli constatati dal Fiechter, nell'Amyklaion di Sparta (cfr. nota più avanti). Si avrebbe quindi uno stile misto, dorico - ionico, che ad Amyklae consiste in capitelli dorici colla voluta ionica; colà esso trova una spiegazione nel fatto, che autore dell'opera sareb-

NAPOLI, MUSEO NAZIONALE: GRUPPO EQUESTRE DI LOCRI (MARASÀ)

be stato quel Bathykles di Magnesia, il quale sullo stile dorico paesano adattò elementi portati dall'Asia minore. Di questa ondata di ionismo, che pervade tutta l'arte locrese, è testimonio eloquentissimo la ricca serie degli squisiti pinakes, del santuario di Persefone, non ancora degnamente fatti conoscere come essi meritano. Questa invasione artistica ionica a Locri data dal 493, quando una flotta di Samii e Milesii sostò alquanto tempo sulla spiaggia locrese.

Ma a prescindere da questo avvenimento storico, che all'arte locrese e bruzzia del sec. V infuse una nuova linfa vitale, con una speciale e nobile impronta, è mio proposito far meglio conoscere in queste pa-

gine un grandioso gruppo fittile, che doveva decorare il fastigio occidentale del tempio Marafioti, e che crollando andò ridotto in cento pezzi. Di questo gruppo acroteriale, i cui laceri brani erano stati raccolti con cure scrupolose, io diedi nella citata relazione (pag. 330 e 340) i due pezzi principali in fototipia, cioè il torso della sfinge e la testa di cavallo, i meno danneggiati nella caduta; e dello intero gruppo porsi una ricostruzione grafica schematica, molto meditata e dovuta alle penetranti osservazioni del mio disegnatore Ros. Carta. Ma nei 15 anni che i poveri brani furono ricoverati a Siracusa, parvemi si potesse tentare la definitiva ricostruzione. Questa è ora un fatto compiuto ed è dovuta all'opera paziente intelligente ed alacre del restauratore del Museo, Giuseppe Damico, che nel lento e penoso lavoro venne sempre guidato, sorretto e controllato da me e dal disegnatore sig. Carta. Si è così ottenuto il magnifico gruppo equestre, riprodotto sotto vari aspetti in queste pagine, e che fa degno riscontro al gruppo marmoreo del tempio di Marasà, ora a Napoli.

Gruppo unico nella plastica cretacea ma che trova precedenti, di circa un secolo più antichi, in composizioni analoghe con funzione architettonica, derivanti dalla coroplastica templare siceliota.

Il gruppo locrese è impostato sopra un grande tegolo rettangolare di m. 1.25×0.50 ×0.05 di spessore, che venne ricomposto, come il resto da numerosi frammenti ed in parte integrato; in quella parte di esso che sorregge l'ala sin. si osservano due fori attigui con tracce di piombo, certo per assicurarlo alla compagine del timpano. Dalla punta degli zoccoli anteriori del cavallo alla linea esterna della coda misura metri 1.55; dal piano superiore della tegola al vertice craniale del cavaliere, metri 1.30 in altezza.

Questo gruppo complicato e macchinoso è stato plasmato con lavoro di mano libera e di stecca, foggiando dapprima a parte ognuna delle tre figure, ond'esso si compone, e poi congiungendole, correggendole e pareggiando le giunture (del quale processo in più punti si avvertono le tracce); in fine mandandolo al forno. Lo spessore medio delle pareti della sfinge e del cavallo è di cm. 4, spessore che in alcuni punti si attenua in altri aumenta; nel putto sono in pieno le braccia e gli stinchi. Le varie parti di questa macchina sono reciprocamente sorrette da un sistema di puntelli: due fra le gambe anteriori del cavallo, due fra le posteriori, e due dalle coscie della sfinge ai garretti posteriori. Come particolari tecnici vanno altresì ricordati i fori di cottura sulla groppa posteriore del cavallo, in quella della sfinge e due laterali sotto le ali; le parti risarcite in gesso sono evidenti nelle fotografie.

Il busto della sfinge, come emergente dal suolo, è tagliato alla linea ombelicale, ed il poderoso torace muliebre con una discreta indicazione delle masse è teso e dilatato nello sforzo di reggere coi gomiti, puntati a terra, l'ingente peso delle due figure sovrastanti; le braccia hanno però perduto i loro caratteri anatomici, e la loro mossa è forzata, quasi innaturale. La mano sinistra è in realtà una zampa ad unghioni, che aperta funge da staffa ed afferra e stringe negli artigli il piede del cavaliere. La massa toracica è erta e rigida nella tensione di sostegno, mentre il resto del corpo è come

SIRACUSA, MUSEO: GRUPPO EQUESTRE FITTILE DI LOCRI (MARAFIOTI).

accasciato, ed in particolare le coscie magre e frangiate di lungo pellame. La coda arrotolata manca del fiocco finale, e le lunghissime ali sommariamente trattate a stecca valgono anche a mascherare opportunamente il vuoto tra sfinge e cavallo. La figura della sfinge vigorosa ed ampia nella parte antropomorfa, asciutta e flessuosa in quella belluina, con collo poderoso, manca di gran parte del volto, ed è tutta concentrata nella sua funzione di sostegno.

Il corpo del cavallo, di una struttura lunga ed asciutta, manca di molti pezzi; esso è un buon saggio di animalismo equino, da studiare sovratutto nella testa affilata pressocchè completa, le grandi nari aperte e sbuffanti, la bocca socchiusa che mostra i denti, e con la indicazione dei vasi sanguigni gonfiati sulle gote; l'occhio contornato di nero aveva il bulbo bianco; la criniera corta e tosata è fatta di pezzi di riporto (sic) con tracce di nero; la coda, originale nel troncone di base, sembra di eccessiva lunghezza, accertata però dall'attacco sulla coda della sfinge.

Tre fori all'inizio della coda e sulle ginocchia è verosimile servissero ad infiggervi degli spuntoni di bronzo, i *meniskoi* contro gli uccelli, riconosciuti anche nel gruppo marmoreo di Marasà.

Inforca la groppa del cavallo la figura di un cavaliere giovinetto dal torace pienotto, dalla musculatura non ancora pienamente sviluppata, e trattata, per quanto sommariamente, in modo corretto. Mancano le dita della mano sinistra, che forse reggeva le briglie; e la destra chiusa ma forata impugnava un frustino od un *kentron*. Originale è il piede sinistro con esatta indicazione delle dita e delle unghie. La testa rotondetta è in buona parte di rifacimento moderno; fortunatamente è originale tutta la maschera dal mento agli occhi; della chioma corta, crespa e movimentata, si ricuperò un bel frammento con scure tracce di nero. Così dicasi di un frammento della chioma della sfinge, egualmente trattata e colorata. In complesso è una figura di giovinetto dal corpo anatomicamente ben modellato, ancora un po' esile ma non di meno vigoroso ed elastico, non senza qualche traccia di reminiscenze arcaiche, rassomigliante a quello di Marasà, sul tipo antropologico del quale venne condotta la ricomposizione della testa. L' intero gruppo dovette essere necessariamente colorato, sebbene la lunga esposizione alle intemperie prima, e l'ancor più lungo soggiorno sotto terra, abbiamo cancellata ogni traccia dei colori, all'infuori dei tenuissimi avanzi, cui ho accennato.

Questo gruppo, composto di tre elementi, umano, equino e demoniaco-belluino, abilmente fusi in una unità organica, era evidentemente destinato ad una visione principale di profilo, anzichè di prospetto; era, a mio avviso, un gruppo acroteriale, non un gruppo frontonale. Se frontonale fosse stato esso avrebbe dovuto trovare il suo corrispondente; ma sulla fronte occidentale minuziosamente esplorata non si è trovata la minima bricciola riferibile ad un secondo gruppo fittile.

E poichè il tempio ad occidente coincide subito con l'erto rampante della collina, ed era preceduto da una angusta piazzetta, ecco che esso non frontalmente si poteva ammirare, ma lateralmente cioè di profilo. Se poi fosse stato destinato al timpano, una delle due sue fronti sarebbe stata elaborata

SIRACUSA, MUSEO: GRUPPO EQUESTRE FITTILE DI LOCRI (MARAFIOTI).

in mezzo rustico, laddove il gruppo presenta una elaborazione definitiva da ambo le parti. Ecco perchè io ritengo, sino a miglior prova in contrario, che esso fosse un gruppo acroteriale, fissato mediante perni metallici sul fastigio centrale del fronte occidentale del tempio. Se ad esso ne rispondesse un secondo analogo sul fastigio di oriente non posso dire; è però molto probabile, per non dir certo, che esso vi fosse; ma la costruzione della casa Marafioti nel settecento, come distrusse gli avanzi templari da quella parte, ci ha impedito di esplorare il piazzale, che davanti l'entrata principale del tempio si apriva.

Non ritengo che l'artista, il quale ideò, concepì ed eseguì questo gruppo lo abbia creato « ex novo » dalla sua mente; esso conobbe con ogni probabilità dei gruppi plastici di data più antica, come conobbe delle rappresentazioni vascolari, forse delle terre cotte, dove simili tentativi di aggruppamenti erano stati già affrontati da qualche pittore vascolare, da qualche figurinajo; non senza dire che anche la figura equestre, già al principio del sec. V, era stata egregiamente trattata da pittori vascolari, da incisori monetali (veggansi le eccellenti figure equestri nei didrammi dinomenidici di Siracusa) ed anche, con meno perfezione, da scultori.

Chi in fatto osservi anche per poco il gruppo locrese ha subito la sensazione che in esso la parte dominante, anzi trionfante sia il gruppo equestre (cavallo e cavaliere). Non è qui il caso di passare in rivista i gruppi equestri dell'arte arcaica; basterà al nostro fine procedere per tocchi ed accenni rapidissimi. Sorpasso i meschini cavalieri arcaicissimi del tempio di Prinià in Creta, nei quali tutto è errato, anatomia, proporzioni delle singole parti del cavallo e rapporto colla figura nana del cavaliere. Qui siamo ancora nel più crudo geometrico e quella sfilata di puerili cavalieri è in ogni caso uno dei più antichi tentativi di figurazioni plastiche equestri, che forse risale alla fine del sec. VIII [7].

Un gran passo in avanti si è fatto coi marmi dell'Acropoli di Atene; è noto il bello avanzo di cavallo marmoreo colle gambe policromate di un cavaliere persiano, ritenuto un ricordo della battaglia di Maratona [8]; rappresentazione che trova riscontro in pitture vascolari dello stile rosso severo (Exechias) e che senza dubbio è anteriore al 480; aggiungansi a questi i resti di parecchi altri cavalli e cavalieri pure dell'Acropoli [9], dai quali si apprende come il trionfo definitivo sui Persiani avesse dato uno speciale impulso alle rappresentazioni equestri, che però anche prima, dalla fine del sec. VI, erano state argomento favorito per gli anathemata del sacro colle. E vorrei dire che con codesti tipi equini dell'Acropoli, allungati, asciutti, colla criniera tosata cortissima, abbia qualche comunanza anche il cavallo Marafioti, sebbene fra i due gruppi intercedano alcuni decenni; non intendo dire con ciò che il nostro plasticatore abbia proprio visto le figure dell'Acropoli, in gran parte interamente scomparse col sacco del 480; piuttosto egli attinse ad un tipo in voga nell'Attica dalla fine del sec. VI.

Perocchè sono appunto le scoperte dell'Acropoli che ci mettono in grado di affermare come gli scultori operanti in Atene già alla fine del sec. VI e nei primi del V avessero saputo affrontare con successo la

PARTICOLARE DEL GRUPPO EQUESTRE LOCRESE (MARAFIOTI).

figura equina ed anche quella equestre, sebbene con una certa rigidità di forme e di movimento insita nell'arte del tempo. E non solo l'Acropoli di Atene ma anche altri santuari si adornavano già in sullo scorcio del VI secolo o poco dopo di figure equestri; testimonio ne sieno le tre grandi Amazzoni cavalcanti del tesoro degli Ateniesi a Delfi, a torto ritenute [10] acroteriali, e due inedite di Delos. Ma lo studio delle terrecotte ci consentirà, come tosto vedremo, di prolungare alquanto addentro nel sec. VI l'esame della figura equestre e di quella equina.

A proposito della quale e del caso specifico di Locri sorge spontanea la domanda, se gli artisti dei gruppi marmorei e fittile locresi nella ideazione della figura equina abbiano copiato dal vero, oppure da un tipo convenzionale in voga al loro tempo. Il Petersen ha già opportunamente rilevate le deficenze plastiche dei cavalli di Marasà [11], in confronto delle creazioni perfette del Par-

tenone, deficenze che in misura più accentuata si osservano nel cavallo Marafioti; ed egli arriva alla conclusione (op. cit., p. 224) che « in complesso la rappresentazione del cavallo nella Magna Grecia ed in Atene è stata la stessa ed ha seguito lo stesso sviluppo.... Le rappresentazioni monetali di Taranto e di Siracusa mostrano cavalli da sella e da tiro di eguale struttura e di eguale movimentazione di quelli del Partenone ». Non in tutto sarei disposto a sottoscrivere alla tesi dell'autorevolissimo scrittore; e solo in questo con lui convengo, nel riconoscere nei cavalli di Marasà, ed ora anche in quello Marafioti delle deficenze, imputabili agli ultimi residui di arcaismo.

Locri data la sua ubicazione su colli aspri e poco praticabili, data la mancanza di una piana con pascoli nelle vicinanze immediate della città, non parmi sia stata in grado di dare alimento ad una forte produzione equina.

Ma ciò che non possedeva la metropoli, meno favorita dalle condizioni del suolo potè ben fornire una delle sue colonie, sorta in ambiente più propizio, cioè Medma (Rosarno attuale), la cui piana in parte acquitrinosa ottimamente si prestava a vasti allevamenti ippici. E che così fosse ne abbiamo una prova indiretta nel ricco deposito votivo di quasi dugento cavallucci scoperto colà nel 1913 (« Notizie degli Scavi » 1917 pag. 58 e sg.). Non credo una mia illusione, dovuta a inesperienza di cose ippiche, se il tipo del cavallo medmeo tramandatoci dalle figurine, alcune delle quali abbastanza grandi, risponde nella sua struttura lunga ed esile con gambe alte al tipo Marafioti. Medma dovette essere pertanto una città ἱπποτρόφος per eccellenza, ed essa dovette fornire alla sua metropoli gli ἵπποι πολεμιστοί, di cui difettava, pur avendone molto bisogno, per le necessità della locomozione e della guerra. E Locri in particolare, la città dei Dioscuri, dovette più che mai sentire la passione ed il culto per i buoni e bei cavalli, che gli ricordavano i bianchi destrieri, i λευκόπωλοι leggendari dei suoi salvatori.

Parmi pertanto plausibile il pensiero, che il plasmatore del gruppo Marafioti, pur conoscendo vagamente anche delle rappresentazioni equine dell'arte greca a lui precedente, abbia principalmente avuto davanti come modello un bel cavallo della razza di Medmea [13].

Ed ora dopo questa digressione di indole ippica torniamo alla nostra inchiesta sulle rappresentazioni equestri, passando dal campo della scoltura lapidea a quello della plastica cretacea. Cavallucci, cavalieri e carri tirati da cavalli si hanno nel periodo geometrico, e sono poveri quasi puerili prodotti schematici, sovente ravvivati da una copiosa colorazione [14]. Ma mentre la coroplastica arcaica nella seconda metà del sec. VI aveva affrontato e risolto il problema di dare imagini cretacee muliebri di gran mole, vere statue al naturale, non abbiamo fin qui prove che essa abbia prodotta anche la figura equestre al vero ed autonoma [15]. Possediamo però un ristretto gruppo di figure equestri di arte siciliota ma con funzione architettonica, che ora per la prima volta qui si illustrano. Ma prima di occuparmi di esse giova alla nostra indagine far conoscere un piccolo monumento inedito, che qui si riproduce (*pag. 363*). È un gruppo equestre fittile, che da molti lustri giaceva abbandonato e dimentico negli oscuri androni del

SIRACUSA, MUSEO: GRUPPO EQUESTRE FITTILE DI CAMARINA.

Teatro greco di Catania, e che io ho ricoverato nel Museo di Siracusa. È una statuina senza riscontri nell'arte siceliota e greca; da quale punto o monumento della città esso provenga non consta, ma esso è certo catanese attesa la creta rosso fuoco a tritume vulcanico. Sopra un angusto plinto rettangolare, munito di fori per fissarlo ad un pilastro (dunque un anathema), s'erge un cavallo lungo, strettissimo di torace, colle gambe alte e non proporzionate alla cassa toracico-addominale. La sinistra anteriore è alzata in moderato movimento, ed all'azione di essa risponde il ritmo di quelle posteriori, di cui manca la sinistra; e così è tronco il collo, chè la testa equina era di riporto (foro di attacco superstite), ed aveva essa pure la criniera tosata cortissima. Manca del paro la metà superiore del cavaliere, che vestiva un corto chitone, una specie di fustanella, a pieghe campanate e rigide sotto la cintura che lo doveva serrare ai fianchi. Il vuoto fra le gambe del cavallo è occupato da un diaframma, di sostegno al gruppo, il quale è certamente arcaico, come si desume dal modellato e dalla rigidità del cavallo, e del poco che rimane delle gambe mozze del cavaliere; lung. massima del pezzo cm. 46, alt. della parte superstite cm. 49.

Questa figura fu certamente un ex voto,

esposto in qualche santuario; essa ha molte deficenze plastiche, e resta parecchio addietro al bellissimo cavaliere dei didrammi dinomenidici di Siracusa, che a me piace raffrontare col cavallo donatelliano del Gattamelata, ricordo delle gare (ἀγών ἱππικός) che si correvano nella piana dell'Anapo, ed a quelli di Gela, per non dire dei Tarentini [16], nei quali tutti domina una nudità eroica, forse anche reale, perchè nudi fossero i cavalieri nelle grandi gare ippiche, laddove il cavaliere catanese indossa il corto chitone, diverso dalla mantellina sciolta e svolazzante delle rappresentazioni vascolari e del fregio del Partenone. Non m'indugio su raffronti vascolari o di rilievi; quanto al costume siciliano cito il grande rilievo di Mesembia in Tracia [17], nel quale il cavaliere che precede la carretta porta l'identico costume del nostro colle falde campanate; un chitonisco, che a seconda delle stagioni e dei climi veniva portato o no dai giovani cavalieri, che in vasi e rilievi appaiono per lo più coperti della sola mantellina, che lasciava maggior libertà di movimenti.

Negli ultimi anni sul suolo della Sicilia (e con un solo esemplare anche in Calabria) è apparso un gruppo omogeneo di grandi terrecotte equestri, strettamente collegate non solo dal punto di vista formale, ma altresì per la funzione struttiva cui erano adibite, non meno che per le proporzioni, di circa metà del vero. Esse rappresentano un giovane cavaliere che inforca un cavallo, il cui corpo è tagliato orizzontalmente a metà (privo quindi delle gambe), essendo stato il pezzo adibito alla funzione di *kalypter hegemon*, di guisa che cavallo e cavaliere venivano a formare un gruppo acroteriale sul fastigio di un tempio, funzionando in pari tempo da coppo di testata della filata di coppi che stavano al vertice delle due falde del tetto. Una ricca e vivace policromia completava e nobilitava l'opera del coroplasta. Questo materiale va considerato come ancora in gran parte inedito e le località onde i pezzi derivano sono Gela, Camarina, Siracusa in Sicilia; Gioja Tauro nel Bruttium [18].

Molto è stato scritto negli ultimi tempi sull'architettura fittile, dei templi ma molto attendesi ancora dal suolo per dire l'ultima parola sulla loro decorazione coroplastica. Certo è che quest'arte peculiare ebbe un impulso ed una diffusione eccezionale nel sud-est della Sicilia, sicchè propenderei a ritenere specificatamente siceliota l'invenzione dei gruppi acroteriali equestri con funzione architettonica. Per far conoscere questi rari pezzi, ancora pressochè ignoti, e per la connessione che essi hanno col gruppo Marafioti, piacemi divulgarne qui per la prima volta due caratteristici di Gela e di Camarina.

Comincio coll'esemplare più completo, siccome quello che può dare una migliore idea dello insieme di codesti sigolari gruppi. Esso fu rinvenuto in pezzi nella fanghiglia del fiume Hipparis, nell'occasione dei lavori di rettifica di quel corso idrico, assieme ad una quantità di altri massi lapidei; appartenne certamente ad un tempio arcaico, nè si sa bene se sia stato buttato là dentro dopo la distruzione di Camarina ad opera dei Romani (258 a. C.), o, in ipotesi meno verosimile, scaricatovi in epoca precedente, coi grossi pietrami per formare da repellente a qualche piena straordinaria del fiume, che minacciava un lembo della città. Dico ipotesi meno verosimile, perchè i Greci avreb-

SIRACUSA, MUSEO: GRUPPO EQUESTRE FITTILE DI CAMARINA.

bero ritenuto empietà tale uso ignobile di cose sacre.

Il pezzo camarinese riprodotto (*pagg. 355-59*) misura in lung. m. 1.01×0.95 di alt.; è plasmato in creta commista a tritumi silicei vulcanici, che malgrado il secolare soggiorno nella fanghiglia, attesa la perfetta cottura, conserva ancora un timbro metallico. La figura è tutta vuota e nella testa del cavallo è stata infilata un'anima di legno quadra, sulla quale essa venne modellata a mano libera ed a stecca. Il cavallo in forma di mezzo cilindro è abbozzato in modo sommario all' infuori della testa e del collo poderoso, trattati con sviluppo di molti particolari, e con caratteri di netto arcaismo; in fatto l'occhio dilatato è bulboso e circolare e la testa nella sua secchezza geometrica con lunghi e profondi sgusci nelle guance sembra ripetere forme scheletriche anzi che carnose. Manca il muso; nè si vedono indicati, come nel cavallo Marafioti, i vasi sanguigni; ma sono bellissimi ed istruttivi quanto mai i particolari del morso a filetto (*χαλινός*) e delle correggiole della testiera, nonchè del reggi morso coi montanti delle briglie (*παρηΐα*).

Nettamente arcaico è il fiocco frontale, trattato poi a stecca, e le due treccioline laterali, avanti le orecchie mozze, indicate a

perlatura degradante. La criniera non è tosata ma scende in due falde sui lati del collo, ed era dipinta in rosso cupo.

Il cavaliere, sciaguratamente acefalo, sta diritto eretto sulla sella; il suo corpo è modellato sommariamente perchè doveva integrarsi a colore; manca una buona parte del torace, le avambraccia ed il piè sinistro, ed ha il torace rigonfio in piena inspirazione; esso vestiva un corsetto con cintura alla vita, che finiva al principio della coscia superiore; manca ogni individuazione di muscoli nelle braccia e nei polpacci, e solo nella coscia destra si distingue la rotula ed il vasto esterno. Il corsetto era adorno di una ricca policromia qui quasi per intero scomparsa, mentre è visibilissima nei bei resti di Gela e di Siracusa, coi quali ha stringenti affinità ornamentali. Il piede destro calzava uno sandalo appuntito con legacci e decorazioni che del paro ricordano, sebbene con minor ricchezza di particolari, i due esemplari anzidetti. Sotto i glutei del giovane è steso un sottosella di spessa felpa, la cui decorazione marginale, ricca e brillante nell'esemplare di Gela, è ridotta a tracce languidissime nel camarinese; è l' ἐφίππιον delle fonti greche, di origine orientale, e che per quanto di significato generico (può indicare anche la gualdrappa) suppliva a quella che poi diverrà la vera sella dei tempi romani medioevali e moderni. Il pezzo camarinese risale alquanto addentro nel VI secolo, forse verso la metà.

Ridotto ad informe moncone è il pezzo gelese, proveniente dal tempio arcaico di Athena, da me esplorato nel 1906, e fatto conoscere solo in via del tutto provvisoria [19]. È rimasta soltanto la groppa posteriore del cavallo, conformato a coppo, con taglio a viva forza per formare il dente di innesto col successivo; il frammento è lungo cm. 57, con una luce di cm. 38. È scomparsa la figura del giovane cavaliere, della quale è rimasto soltanto l'orma delle natiche sull'ἐφίππιον. Nè il pezzo sarebbe degno di pubblicazione, se non fosse la ricca decorazione cromatica del sottosella, con fiocchetto agli angoli, ed al margine foglie doriche rossonere, rosette e clepsidre. Il pezzo era alquanto più grande dell'esemplare camarinese, ma di un secondo maggiore del vero si raccolsero due magnifici avanzi di gambe muscolose, con calzatura, di brillante decorazione a vividi colori, frammenti che a suo tempo divulgherò in colori, dandone qui ora un accurato acquarello (*pagg. 361-62*).

Come particolarità antiquaria, e per la storia del costume, ben può dirsi che i calzari dei cavalieri fittili di Gela, di Camarina e di Siracusa, ma in particolare l'esemplare gelese, vanno noverati tra i più belli ed istruttivi esemplari della calzatura arcaica, e più precisamente di quella foggia denominata *endromìs;* forma di calzettone di cuoio flessibile ad alto collo ma senza tacco nè suola simile alla *tsaronkia* delle donne greche della campagna di oggi. Tale foggia di calzatura era secondo le fonti [20-21] propria ai corridori, ai camminatori, quindi ad Artemide cacciatrice e ad Hermes; ne abbiamo rarissimi saggi nelle statue dell'Acropoli (in una sola muliebre, ed in una di cavaliere), ma nè la statua nè la pittura vascolare, pur così minuziosa nei dettagli, ne offrono tanti e così precisi come le nostre imagini fittili. Il finimento superiore a doppia linguetta con rosette; le aperture coi legacci serrati fitti, altri dei quali aggirano il collo del piede; sono tutte finezze tecniche

SIRACUSA, MUSEO: PARTICOLARE DEL GRUPPO DI CAMARINA.

e virtuosità ornamentali da disdegnare quelle dei più eleganti calzolai da signora di oggi. E la materia doveva essere flessibilissima, cuoio sottile o grossa tela. Ma la forma puntuta e piegata in su richiama altresì il *calceus repandus* degli Etruschi, quale lo vediamo nelle pitture parietali e nei sarcofagi antropoidi etruschi del sec. VI, con una sorprendente coincidenza formale cogli esemplari sicelioti. Si vuole di origine asiatica il *calceus repandus* (21) ed altrettanto va detto per le *endromides* arcaiche greche, di moda probabilmente ionio-asiatica; eguale origine si attribuiva alle *embades*, termine più lato e generico, comprendente talvolta anche le *endromides* (22).

Per completare le informazioni ricorderò anche i bellissimi frammenti già divulgati dell'Athenaion di Siracusa (23), ed intimamente affini ai precedenti, così per la funzione, come per la decorazione a ricca policromia.

Vi ha dipendenza e colleganza fra il gruppo locrese Marafioti, e questi suoi precursori, di almeno un secolo più antichi? Ambedue, è vero, hanno funzione acroteriale, ma a me pare che fra loro non interceda che un legame molto vago e generico. Il gruppo Marafioti è un'opera plastica autonoma, che poteva anche figurare al vertice di un pilastro e come ex voto; gli altri sono strettamente subordinati, ed anche sacrificati, alla loro funzione strutturale.

Non voglio chiudere queste rapide consi-

derazioni sopra codesti gruppi equestri architettonici senza ricordare che si hanno per ora vaghe informazioni di tegole con cavalli, rinvenute negli scavi americani di Sardes, ancora troppo malamente note per farle intervenire nelle quistioni da me sopra agitate [24]. Così pure ad Halae nella Locride (secondo informazioni favoritemi dalla signora Van Buren) la signorina H. Goldman ha rinvenuto terrecotte architettoniche, tra le quali i frammenti di un grande cavallo quasi al vero con pezzetti del cavaliere. Va da sè che la sollecita pubblicazione di codeste novità è vivamente attesa da tutti gli archeologi, ed in particolare da chi si occupa dei complessi problemi della Sicilia e della Magna Grecia.

La grande figura equestre trionfale fu il tormento dei grandi artisti italiani dal quattrocento in poi [25], ed anche il glorioso Leonardo da Vinci si arrovellò invano per creare una grande statua equestre, più volte iniziata e mai compiuta, di Lodovico il Moro, che fosse degna del glorificato e dell'artista. Eppure i Greci già alla fine del VI sec. si erano bene avviati su questa via; senonchè mai pervennero a sviluppare sino alle ultime conseguenze questa ideologia artistica, forse anche perchè il concetto politico degli stati greci vietava l'esaltazione di un uomo, che poteva diventare un tiranno. Ripresero poi tale pensiero i Romani dell'impero, e dopo una lunghissima sosta gli artisti italiani dal trecento in giù dovettero penosamente rifare il lungo calvario che dalle statue nella rigidità arcaica degli Scaligeri a Verona, e prima ancora in quella di Oltrado da Tresseno dell'Antelami (1233), di Barnabò Visconti a Milano, perviene ai trionfi dell'arte contemporanea.

Fin qui io non ho fatto che percorrere analiticamente il campo della plastica primitiva, per esaminare le creazioni equine ed equestri che di vari lustri precedettero il gruppo locrese. Ma esso è una composizione più complessa di quante abbiamo sin qui studiate, per l'intervento di un terzo elemento, della sfinge; quindi non è un gruppo realistico, ma una composizione mitologica.

Trova essa precedenti nell'arte del sec. VI o dei primi del V? In effetto noi conosciamo dei rilievi molto arcaici in terracotta che presentano evidenti affinità di composizione coi due gruppi marmoreo e fittile di Locri. Intendo alludere ai ben noti rilievi di Melos, [26], ed in particolre a tre di essi. In quello della Sfinge aqquattata, che si appresta a divorare un corpo umano steso di lungo, è invertito il concetto basilare, in quanto è l'uomo che soccombe [27]. Invece nell'altro di Perseo a cavallo, che ha decapitato la Medusa, ed è poi da essa sorretto sulle ali spiegate, e nell'ultimo di Bellerofonte pure equestre che combatte e conquide la Chimera, vi è tale stringente affinità di concezione e di composizione, da farci sospettare interceda con Locri qualche misterioso legame, per quanto non diretto ed immediato [28].

Ma noi siamo in grado di addurre un altro monumento, nel quale la idealità di composizione col gruppo Marafioti è precisa ed assoluta, sebbene interceda fra essi una notevole distanza di tempo. Voglio alludere al trono di Apollo in Amykle, attribuito a Batykles di Magnesia. Tra le infinite figurazioni mitologiche decoranti il prezioso e monumentale mobile v'erano anche, secondo la minuziosa descrizione di Pausania II. 18, 14: « alle estremità superiori di ambo i lati

SIRACUSA, MUSEO · FRAMMENTO DI STATUA EQUESTRE DI GELA.

i figli di Tindareo a cavallo, e sotto di questi delle sfingi ». La concordanza dei due gruppi era adunque, salvo lo stile, derivante dalla diversità cronologica, perfetta. Di questo famoso tempio-altare, ed insieme trono, ora, dopo gli scavi eseguiti ad Amicle, conosciamo qualche cosa di più del ragguaglio di Pausania; ma nulla, perciò che riflette la parte figurativa del trono, la quale da assai tempo si è prestata a ricostruzioni più o meno ingegnose, ma tutte congetturali, ed in parte fantastiche. Certo è, che almeno per uno degli episodi, il gruppo Marafioti porge ora una base sicura. Ed a proposito di quel singolarissimo monumento, importa a me di mettere bene in rilievo, dopo il bello studio fattone dal Fiechter, in seguito agli scavi del 1904 [29], che in esso l'architettura dorica si disposa a quella ionica, così negli anthemii delle cornici, come nel capitello d'Eracle. L'Amyklaion è dunque un edificio dorico pervaso di ionismo, come il tempio Marafioti, e Batykles di Magnesia è uno dei diffonditori dell'ionismo in Grecia; la costru-

SIRACUSA, MUSEO: FRAMMENTO DI STATUA EQUESTRE POLICROMATA DI GELA.

zione è della fine del sec. VI, e poichè ho già accennato alla corrente ionica che nel 493 toccò Locri, non è da escludere che l'autore del gruppo Marafioti si sia inspirato a qualche formula ionica, trapiantata in quel tempo dall'Jonio a Locri. Cronologicamente alquanto più recenti di Amicle sono le terrecotte di Melos, di circa il 500, il cui ionismo era stato già riconosciuto dall'occhio sagace e penetrante di A. Furtwaengler [30]. Ultimo in ordine di tempo viene il gruppo marmoreo di Marasà da assegnare al 420 circa [31]. In esso un demone marino sorregge un cavaliere ed in vetta alla composizione domina un essere divino; l'elemento divino afferma la sua signoria sui demoni inferiori. I due gruppi Marasà e Marafioti sono tecnicamente e schematicamente in intima colleganza: composizione a due piani con figura divina trionfale sorretta da un demone; visione principale lungo l'asse maggiore del gruppo. Cronologicamente intercedono fra essi pochi lustri di differenza, forse 5 a 6. Io non voglio indagare, se ed in quanto l'autore del gruppo Marasà si sia inspirato a quello Marafioti, da lui certamente visto e conosciuto. Evidente egli è però che in tutti i monumenti da noi presi in esame domina il filo conduttore di una corrente ionica, che dalla metà del sec. VI alla fine del V produsse delle composizioni a due piani, dirette ad esaltare il trionfo dell'elemento divino su quello demoniaco. La stessa Melos per quanto dorica è tutta pervasa, come altre isole dell'Egeo, ancora nel sec. VI da quella fioritura dell'arte ionica, da cui venne il lievito al mirabile rigoglio dell'arte greca nei primi decenni del sec. V.

Quale il soggetto, quale la destinazione del gruppo? Che il giovine cavaliere che incombe sulla Sfinge sia un essere divino, e precisamente un Dioscuro, sono più che propenso a credere, per l'analogia col grup-

SIRACUSA, MUSEO: STATUINA FITTILE DI CATANIA

po di Amicle prima, con quello di Marasà poi. Il Petersen nel suo più volte citato studio sul tempio di Marasà (op. cit. pag. 213) si è anche occupato dei Dioscuri come simboli della bella gioventù equestre. Quì interviene un elemento nuovo, la Sfinge. Nel sec. VI essa forma sovente gruppi araldici, e nel VI-V come demone funebre essa appare per lo più isolata; il suo carattere è tragico (divoratrice, strangolatrice), funebre e persino lascivo; essa è demone terrestre mai marino; non è quindi a pensare ad un Dioscuro portato, come a Marasà, sulle onde del mare. Malgrado questa obbiezione, non escludo affatto che anche qui si abbia una rappresentanza dei Dioscuri, considerati ormai come numi tutelari e difensori della città. θεοὶ σωτῆρες καὶ ἀποτρόπαιοι, la cui venerata imagine poteva campeggiare ovunque, anche sul vertice di un tempio sacro ad altra divinità.

Mi è stato da taluno osservato, che forse il gruppo Marafioti non era un acroterio, ma un gruppo autonomo esposto su di un alto pilastro, come la Sfinge dei Naxii a Delfi. Ho già risposto in precedenza a tale obbiezione, essendo il pilastro o colonna inammissibile sul rovescio del tempio, in un'area angustissima, priva di visuale, perchè dominata dall'orlo rampante del monte, e nella quale

MONETA SIRACUSANA DEL PERIODO ARCAICO (CIRCA 500-470 AV. C.).

area non si trovò veruna traccia di fondazione di un qualsiasi pilastro, nè frammenti di esso. D'altro canto noi conosciamo già una Sfinge acroteriale seduta e lavorata a tutto tondo, non che molto arcaica, della seconda fase del celebre tempio di Thermos[32]; sicchè anche per questo lato appare giustificata la funzione acroteriale del gruppo fin da principio proposta. La quale alla sua volta giustifica una certa sommarietà di trattamento nel gruppo plastico, destinato ad esser visto a distanza, pur mantenendo esso armonia nella composizione ed un giusto equilibrio delle singole parti onde si compone; posizione verticale nel giovane, slancio orizzontale nel cavallo, compressione quasi schiacciamento nella Sfinge. L'anonimo autore di esso non fu certo un artista di genio nella cui anima balenassero idee e forme d'arte nuove; egli ha camminato pedissequamente sulla falsariga dei suoi predecessori, con qualche adattamento abbastanza felice. Ma se non fu un grande artista, l'opera sua è tuttavia per mole, materia e composizione un nobile esempio della grande coroplastica italiota di poco posteriore alla metà del sec. V. Il gruppo Marafioti assieme al gruppo di Marasà sono pur sempre dei caposaldi nella storia della scultura della Magna Grecia, che nessuno ancora ha osato di scrivere, perchè troppo scarso il materiale monumentale su cui essa dovrebbe costituirsi.

PAOLO ORSI.

(1) REINACH S., *Repertoire de l'art quaternaire*, Paris, 1913.

(2) PERROT & CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. I. *L'Egypte*, pag. 703. Per l'animalismo dell'arte egiziana più antica veggasi anche: L. KLEBS, *Die Reliefs des alten Reiches* (2980-2475 a. C.). Heidelberg, 1915. L'asino, i bovini, le antilopi e le pecore furono trattati con maggior fedeltà del cavallo, assai raro e molto più tardi apparso.

(3) PERROT, o. c. III. *Chaldée e Assyrie*, pag. 561.

(4) EVANS ART., *The palace of Minos at Knossos*. I. London 1921, pag. 510 e seg.

(5) Ho dato conto dei risultati di quella proficua campagna di scavi nel mio scritto: *Rapporto preliminare sulla quinta campagna di scavi in Calabria* (1910), apparso come *Supplem. alle Notizie d. scavi* (Roma, 1912), pag. 27-62.

(6) Chi voglia studiare meglio questo episodio storico artistico, consulti la mia *Caulonia. II memoria* in *Monum. Antichi* dei Lincei (vol. XXIX), Roma 1923, col. 484 e seg., dove lo ho alquanto diffusamente trattato. Cfr. anche OLDFATHER, *Lokroi* in Paulys-Wissowa, *R. Encyclopaedie*, 5 v. p. 21 dell'estratto.

(7) PERNIER, *Templi arcaici sulla Patela di Prinias*, Bergamo, 1914, pag. 32 e seg.

(8) STUDNICZKA, *Ein Denkmal des Sieges bei Marathon*. In *Jahrbuch*, VI (1891) pag. 240 e seg.

(9) WINTER, *Archaische Reisebilder der Akropolis*. In *Jahrbuch*, VIII (1893) pag. 135 e sg. Si vedano poi tutti codesti pezzi nell'edizione definitiva datane da SCHRA-

DER, *Archaische Marmorskulpturen der Akropolis-Museum zu Athen* (1909) pag. 78 e sg.

(10) DE LA COSTE MESSELIERE in *Bull. Corr. Hell.* 1923, pag. 413 e sg.

(11) E. PETERSEN, *Tempel in Lokri* in *Roem. Mitth.* V. 1890, pag. 223 sg.

(13) Nessun ricordo si ha nella letteratura antica di razze equine bruzzie. Sono invece sovente decantate le razze siciliane, migliorate ai tempi di Dionigi coll'incrocio di quelle venete. Vedi le fonti raccolte in DAREMBERG e SAGLIO. *Dictionnaire*, etc. vol. II, pag. 797.

(14) WINTER, *Die Typen der fig. Terracotten*, I, pag. 7 (Beozia); 15 (Cipro); 36-37 località varie.

(15) Nulla al riguardo si trova nell'ampio trattato del DEONNA su *Les statues de ter. cuite dans l'antiquité* (Paris, 1907).

(16) K. REGLING, *Die antike Münze als Kunstwerk* (Berlin 1924) 405, 400; W. GIESECKE, *Sicilia numismatica* (Lipsia, 1923) tav. IX, 2.

(17) *Jahrbuch d. d. arch. Instit.*, 1918, *Anzeiger*, pag. 12 fig. 13.

(18) ORSI, *L'Athenaion di Siracusa*, col. 278 e sg.; tav. XVII, B. Idem, *Caulonia. Il memoria*, col. 55.

(19) In *Notizie d. scavi*, 1907, pag. 38-40.

(20) Raccolte da POTTIER in DAREMBERG e SAGLIO, *Dictionnaire*, 5. v. *Endromis*. Vedi anche LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, pag. 192 e sg. Queste calzature muliebri nel sec. V presero il nome generico di *Persikai* ad indicare la loro origine.

(21) HEUZEY in DAREMBERG e SAGLIO, *Dictionnaire* s. v.

(22) PARIS in o. c. s. v., SCHARR in *American Journal of Archaeol.* 1922.

(24) Il poco che sin qui se ne sa, è stato esposto dallo SCHARR in *American Journal of Archaeol.* 1922, pagine 389-394, 1923, pagg. 131-150, 1924, pag. 16. Pare che codeste tegole siano identiche al rilievo De Luynes del Louvre (KOCH in *Roem. Mitthheil.*, 1915, pag. 39) che sarebbe con ogni probabilità della stessa provenienza.

(25) Leggasi il bell'articolo di L. DAMI, *Fr. Mochi* (in *Dedalo* a. V (1924) pag. 99 e seg. a proposito dei cavalli sulle piazze d'Italia.

(26) Sui preziosi rilievi di Melos manca una pubblicazione definitiva, che nell'ante guerra era stata promessa dal Dr. Jacobsthal (*Jahrbuch* 1914; *Arch. Anzeiger*, pagina 107 e sg.). Per intanto il più completo elenco è sempre quello del POTTIER in DUMONT & CHAPCAIN, *Céramiques de la Grèce propre*, vol. II, pag. 226-230 (54 numeri). Esemplari sporadici trovansi pubblicati in vari trattati dell'arte greca.

(27) A proposito della composizione di questo gruppo è da osservare che in gemme della civiltà minoica con scene di taurocathapsia, si ha la stessa distribuzione a due strati orizzontali coll'uomo steso a terra sotto l'animale inferocito (cfr. *Journal hell. studies.*, 1925, pag. 5-6, fig. 3-4).

(28) OVERBECK, *Geschichte der griech. Plastik*, 4. ed., I, fig. 53; BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, fig. 818.

(29) E. FIECHTER, *Amyklae. Der Thron des Apollon* in *Jahrbuch* etc. XXXIII (1918), pag. 107 e sg.

(30) *Archaeol. Studien zu Ehren H. Brunns*, 1893, pagina 30. La stessa tesi era già stata sostenuta poco prima anche da C. ROBERT in *Athen. Mitt.*, 1900, pag. 337.

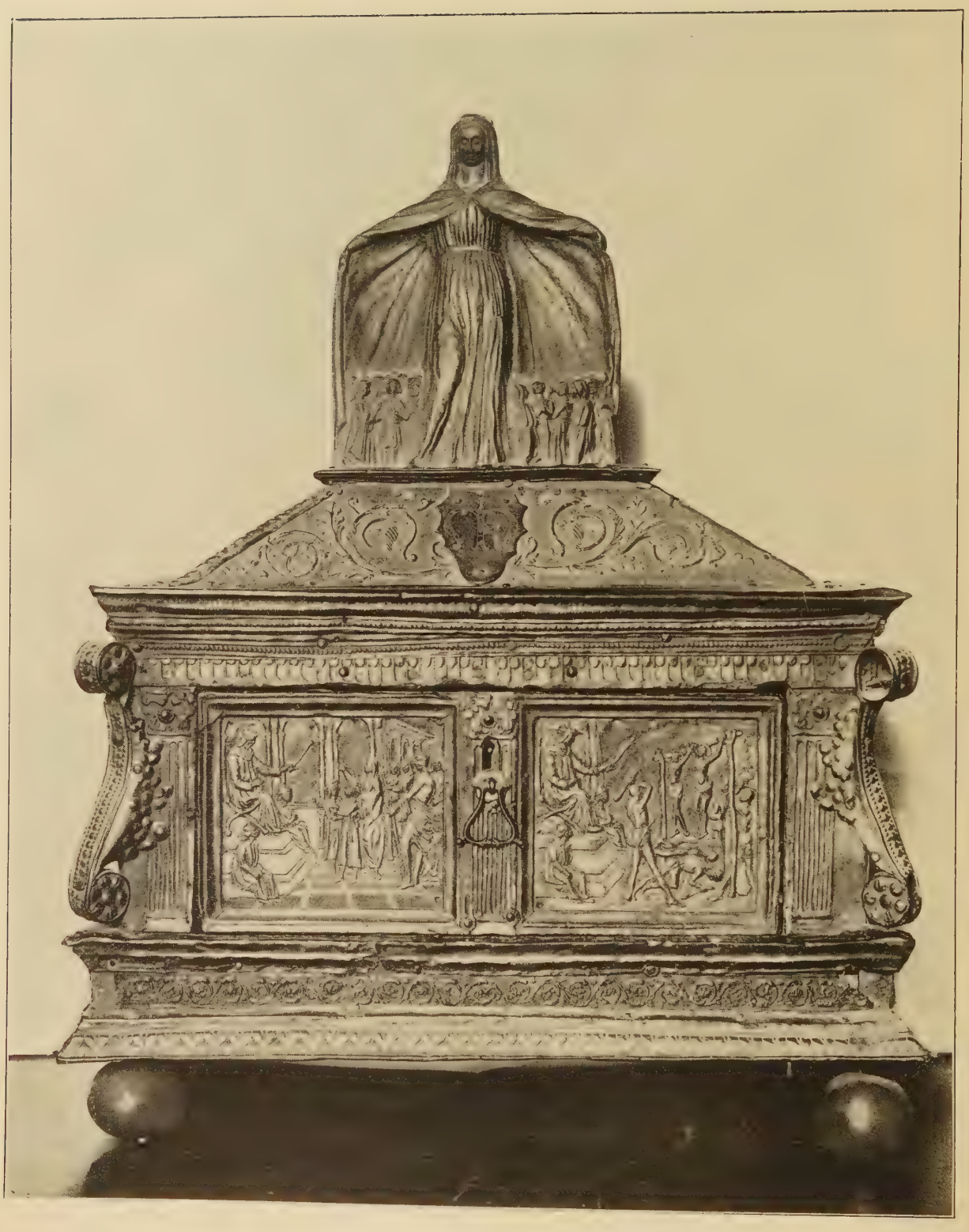
(31) PETERSEN, op. cit. in *Roem. Mitth.*, 1890, pagina 226.

(32) KOCK, in *Roem. Mittheil.* 1915, pag. 67, fig. 28-29.

L'URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO NEL MUSEO D'AREZZO.

Un'opera fra le più importanti dell'oreficeria aretina è l'urna di rame sbalzato e bulinato, fatta eseguire sul finire del quattrocento dai Rettori della Fraternita dei Laici, la benemerita e ricca Opera Pia aretina, per conservare le reliquie dei Santi martiri indigeti Lorentino e Pergentino, e oggi nel Museo pubblico di Arezzo.

In questa città l'arte dell'orafo, pur non avendo tradizioni gloriose come quelle delle vicine scuole di Firenze e di Siena, produsse nell'epoca repubblicana, e segnatamente nel trecento, opere assai notevoli delle quali purtroppo, senza dubbio a causa dei tremendi saccheggi delle compagnie di Ventura di Alberigo da Barbiano, di Villanuccio, e del Coucy negli anni 1382 e 1384, ci rimangono pochi esempí.



NICOLO' DA BORGO SANSEPOLCRO: URNA IN RAME SBALZATO E DORATO GIÀ CONTENENTE LE RELIQUIE DEI MARTIRI ARETINI LORENTINO E PERGENTINO. AREZZO, MUSEO.

PARTICOLARE DELL'URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO (1498) - AREZZO, MUSEO.

Il principale di questi è il celebre busto reliquiario del santo Vescovo Donato, patrono della città, decorato con smalti assai fini ed eseguito nel 1346, dagli aretini Pietro e Paolo [1] scolari, a dire del Vasari, degli abili scultori Agostino ed Agnolo da Siena.

Caduta in miseria a causa di quegli avvenimenti e perduta la libertà comunale, Arezzo non offrì più campo adatto a una fioritura d'arte indigena dell'oreficeria, tanto più che le maggiori scuole di Firenze e, specialmente di Siena, già da antico avevan mandato alla nostra città i loro fini prodotti; e gli esemplari che ci restano di quell'arte decaduta appaiono assai inferiori alle meravigliose opere delle città vicine.

Pure l'urna in rame sbalzato dei Santi Lorentino e Pergentino, sebbene opera non finissima, anzi di modi un poco provinciali, offre, come testimonianza dell'arte locale, un

PARTICOLARE DI UNO SPIOVENTE DEL COPERCHIO DELL' URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO.

alto interesse [2]. La sua forma — che ricorda quella delle « cassette civili » con coperchio a quattro spioventi intagliate per lo più in osso o in avorio nei secoli precedenti — è piuttosto massiccia, ed assai ingoffita da qualche particolare, come le quattro paile su cui posa e gli ornati sporgenti dai suoi angoli, che sembrano appiccicature posteriori.

I più noti e comuni motivi quattrocenteschi vi sono stati imitati con un modo rude e semplice che conferisce loro una certa forza ed originalità. Questa maniera dura è evidente, sopratutto, nel gruppo che fa da cimasa al cofano, e che ripete il motivo della « Vergine della Misericordia » [3], assai amato in Arezzo. Di poco migliori sono le storiette, però assai mosse e vivaci, che rappresentano fatti della vita di quei Santi martiri che furono e sono molto venerati in Arezzo.

Narrano le antiche cronache che quei due fratelli, appartenenti a nobile famiglia, e che per la loro cultura tenevano cattedra ai giovani, vennero denunziati come cristiani a Tiburzio consigliere di Decio imperatore. (249-251 dopo C.). Condannati dopo un giudizio sommario da Tiburzio — che nella storietta è ritratto in veste di imperatore — ad essere appesi ad una forca, percossi con

LORENTINO E PERGENTINO INSEGNANO A SCUOLA. PARTICOLARE DELL' URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO.

grosse mazze fino alla morte, il martirio dovette interrompersi essendo stati messi i carnefici, improvvisamente e miracolosamente, nell'impossibilità di percuotere i corpi di quei martiri.

Chiusi i due in una prigione e privi di cibo, questo, stando alla tradizione, venne loro fornito da angeli, cosicchè furono condannati senz'altro al taglio della testa e, dopo il martirio, vennero sepolti fra il compianto generale dei cristiani aretini, che ne mantennero alto ed intatto il culto nei secoli. Per questo, nel secolo XIII, venne eretta alla loro memoria, poco distante da Arezzo, una chiesetta che serba ancora, per quanto essa sia incorporata in parte in una casa colonica, la sua antica struttura e architettura. Ma aumentando il culto per quei Santi martiri, si eresse nel secolo XIV un'altra chiesetta a loro dedicata, entro le mura di Arezzo, anch'essa tuttora esistente, nella quale vennero translate e conservate le reliquie dei due fratelli. E il loro martirio venne rappresentato in sei storiette scolpite nell'architrave di quella chiesa, fortunatamente lasciato al suo posto nonostante che la fac-

LA CONDANNA DEI DUE SANTI. PARTICOLARE DELL' URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO.

LA TORTURA E IL MARTIRIO INTERROTTI DA UN MIRACOLO, PARTICOLARE DELL' URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO.

L'ANGELO CHE PORTA IL PANE AI SANTI IN CARCERE, PARTICOLARE DELL' URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO.

ciata di essa fosse, nel secolo XVIII, totalmente rifatta.

Nel 1437 la Fraternita dei Laici di Arezzo faceva dipingere a Parri di Spinello una pala per l'altare di quella chiesa, in cui venne rappresentata la Vergine della Misericordia che copre con il manto il popolo aretino e, avente ai lati le immagini oranti dei SS. Lorentino e Pergentino, e, nella predella, quattro storie della loro vita. E questa tavola, che è oggi nella Pinacoteca d'Arezzo, veniva portata in solenne processione nel giorno dedicato alla festa dei Santi (2 giugno) unitamente all'urna di cui ci stiamo occupando.

Tornando a questa e, in particolare, alle sue storiette, che ne formano la parte più interessante, occorre rilevare in esse, nonostante la durezza di esecuzione, una certa vivacità di disposizione e di concezione.

Il loro disegno è stato attribuito a Bartolomeo Della Gatta, il noto pittore, al secolo Piero d'Antonio Dei, in quel tempo abate del monastero di Santa Maria in Gradi di Arezzo, e che era considerato il migliore artista della città. A lui si commettevano non solo pitture, ma opere di vario genere che

NICCOLÒ DA SAN SEPOLCRO: LA DECAPITAZIONE DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO
(PARTICOLARE DELLA CASSA-RELIQUIARIO)
AREZZO, MUSEO.

IL TRASPORTO FUNEBRE. PARTICOLARE DELL' URNA DEI SANTI LORENTINO E PERGENTINO.

andavano da architetture, tra le quali, importantissima quella della chiesa della Nunziata, a lavori di arte organaria e chiedevano per consigli, stime e cose minori.

Se, per questo, quell'ipotesi può avere qualche possibilità di cogliere nel vero, non la convalidano documenti o confronti convincenti [4]. Certo è invece, che l'autore del disegno di quelle storie dovette prendere l'idea di esse dalle altre con uguali figurazioni dipinte nella predella del quadro dell'altar maggiore nella chiesa dei SS. Lorentino e Pergentino, opera, del 1435 e di Parri di Spinello, oggi conservata nella Pinacoteca aretina, e dalle sei scolpite nell'architrave della porta della medesima chiesa.

Per esempio la scena rappresentante la fustigazione o meglio la percussione con grosse mazze dei Santi, appesi al rozzo arnese di tortura, avente la forma di una forca, è assolutamente identica, nell'insieme e nei particolari, nella storietta dell' urna e in quella dell'architrave citato.

Quest' urna attribuita erroneamente dal Vasari a Forzore Spinelli, nipote di Spinello aretino, fu invece eseguita circa il 1498 — come provano i documenti dell'Archivio di Fraternita [5] — da un Nicolò di Giovanni orefice di Borgo San Sepolcro, e, pur non potendo esser paragonata con i lavori similari e più fini creati in quel tempo, pur non dimenticando la imitazione evidente da opere d'arte più antiche, nè la facilità un po' grossolana della sua esecuzione, è da considerare come l'opera più rappresentativa dell'oreficeria aretina del rinascimento, non priva di pregevoli qualità, specie nella vivezza delle sue rappresentazioni.

ALESSANDRO DEL VITA.

---

(1) Anche questa preziosa opera d'arte fu trafugata in uno di quei saccheggi, ma fu ricuperata e resa ad Arezzo, con fine atto politico, dalla Signorìa fiorentina poco dopo l'assoggettamento di quella città (1384).

(2) Quest'opera non è inedita (ERCULEI R. *Oreficerie, stoffe, bronzi e intagli all'Esposizione di Arte Sacra in Orvieto.* Milano 1898, pag. 27, e SALMI M. *L'oreficeria medioevale nell'aretino,* in « Rassegna d'arte » fasc.: Novembre Dicembre 1916): ma non ne sono state riprodotte che piccole e mal riuscite fotografie, che di essa non davano se non una idea incompletissima e non facevano ben conoscere i particolari e rilevare il valore artistico.

(3) Numerosissime sono in Arezzo le pitture o sculture aventi simile rappresentazione, che si riscontra in quasi tutte le opere fatte eseguire dalla Fraternita dei Laici che si chiamava anche Fraternita di Santa Maria della Misericordia.

(4) L'ipotesi è fatta dal SALMI (op. cit.), che qualifica erroneamente come argentea quell'urna; ma il confronto di quegli sbalzi con le fini e caratteristiche storiette della predella della celebre pala di Castiglion Fiorentino, dipinta dal Della Gatta, portato come prova decisiva nei riguardi di questa questione non ci sembra convincente. Troppa è infatti la differenza e la distanza tra le due opere perchè si possa spiegare con la diversità del loro genere e la mediocrità dell'orafo. Anche le affinità che tra esse si possono riscontrare sono facilmente comprensibili se si considera che quei lavori sono quasi contemporanei.

(5) Essendo questi inediti, pur non potendo produrli integralmente, causa la loro prolissità, crediamo utile pubblicarne qui i brani più interessanti tanto più che essi permettono di conoscere l'epoca precisa e la durata della fattura di quell'urna, principiata ad eseguire da Niccolò di Giovanni dopo il 16 giugno 1498, data dell'allogazione. « Libro delle Deliberazioni della Fraternita dei Laici dal 1489 al 1499 segnato BB n. 75 a. b. 181 ».

« Die XVI dicti mensis Iunii » (1498).

« Locatio capse » (in margine).

« Presentes domini Rectores fraternitatis sancte marie misericordie de aretio in numero sufficientii congregati... partito per omnes fabas nigras pro se et eorum successores locaverunt a titulo locationis concesserunt Magistro Nicholao olim Johannis aurifici... ad faciendum infrascriptum ornamentum videlicet ad copertamdum (sic) quandam capsam lignaminiis reliquarum sanctorum Laurentini et pergentini... de rame deaurato... super coperchio (sic) facere teneatur tres figuras de rame deaurato videlicet illam beate Virginis marie in medio dicti coperchii cum clamide et brachiis estensis et illas dicto-

rum sanctorum Laurentini et pergentini »... (Come si vede questo particolare durante l'esecuzione venne modificato, forse perchè le tre figure formavano una cimasa sproporzionata al resto dell'urna)... « et residium (?) dicti ornamenti facere teneatur di mezzo rilievo (sic)... et dictus magister Nicolaus promisit dictis dominis rectoribus facere et dorare bene a diligenza (sic)... Et sua mercede dicti ornamenti dicti domini rectores promiserunt dicto magistro nicolao florenos quadraginta auri in auro ».

Seguono alcune clausole di penalità da applicare a m.° Niccolò, per un'eventuale « eius negligentia » nel lavoro o per altre cause, e quindi il documento termina con le formule e sottoscrizioni rituali cancellieresche e notarili.

A c. 243 terzo del medesimo libro è la: « Quietatio fraternitatis habita a procuratore magistri Nicolai aurificis de burgho ». (L'indicazione della patria dell'orefice mancava nell'altro documento).

« Die XIIII mensis Januarii (del 1499: ab Incarnatione) actum in domo fraternitatis praesentibus Antonio Nicola de pantaneto et Bardino Johannis... testibus.

Pubblice pateat qualiter Johannes filius magistri Nicholai Johannis aurificis de burgo sancti sepulcri procurator dicti magisteri nicholai... confessus fuit habuisse et recepisse in pecunia numirata florenos septem auri largi in auro a presentibus Rectoribus dicte fraternitatis... pro residuo totius eius habere deberet dictus magister Nicholaus virtute lavoreri facti capsam sanctorum Laurentini et pergentini de aretio »...

Da questi documenti, scritti in latino grossolano e con mescolanza di parole italiane, si apprende dunque che il lavoro di rivestimento di quell'urna, cominciato dopo il 16 giugno 1498, data dell'allogazione, era terminato dopo un anno e mezzo circa, e che l'ultimo pagamento veniva fatto al figlio di Nicolò, Giovanni, il 15 gennaio 1500 (stile comune).

PAESI DI PAOLO VERONESE.

Per taluni dei pittori la luce è un problema di quantità; per altri è un problema di qualità (ciò che corrisponderebbe alle ruskiniane provincie dei chiaroscuristi e dei coloristi). I primi, per intendersi con dei nomi, concludono nella sintesi del Caravaggio; i secondi nell' astrattismo analitico degli impressionisti.

La concezione qualitativa della luce è, senza dubbio, quella che prevale negli indirizzi pittorici moderni — o almeno è prevalsa sino ad oggi — attuandosi sopra tutto nelle ricerche paesistiche. Ma essa ebbe grandi sviluppi nella scuola veneta. E basta osservare il volto dell'uomo a destra nella grande Cena di Paolo alla Galleria di Venezia, che illividisce tutto, riflessato di verde, per il riverbero del corsetto del paggio che gli sta dietro, per comprendere quanto il Veronese si avvicini ai moderni nell'arditezza della ricerca coloristica.

Notava già l'abate Zanetti, il quale, pur tra la vacuità critica settecentesca, riusciva spesso ad esprimere molto bene le intuizioni di un occhio acuto e sagace, come Paolo non cercasse molti aiuti dalla forza del chiaroscuro.

Ed è infatti vero che la pittura di Paolo è una pittura di valori cromatici (ciò che in fondo, non è poi che un chiaroscuro qualitativo) colla quale, se non i vertiginosi allontanamenti — quasi a canocchiale rovescio — di Leonardo, egli ottiene notevolissimi effetti di profondità aerea.

Vien fatto di chiedersi se un senso così moderno del colore, abbia mai indotto il Veronese a trattare soggetti di carattere schiettamente moderno e coloristico quali il

PAOLO VERONESE E AIUTI: SOFFITTO - MASER, VILLA BARBARO ORA GIACOMELLI, STANZA A LEVANTE DEL SALONE.

paesaggio puro. E noi crederemmo che in questo campo al Veronese possa, senz'altro, spettare un posto fra i precursori.

Quando e come nasca il paesaggio non è facile dire ed è forse ozioso ricercare. Nasce con Giovanni van Eyck, al di là del loggiato della Madonna del Louvre, o con Ambrogio Lorenzetti per illustrare il Buon Governo di Siena? Nasce con Giorgione attorno alla Zingara della « Tempesta », o con Paul de Limbourg dietro ai castelli del Duca di Berry?

Certo si è che fino al cinquecento pieno,

PAOLO VERONESE: MARINA - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, SALONE.

anche nel Campagnola, fra noi, o nel Patirir o nel Bosch, che pur passano comunemente per i padri del paesaggio, esso non è che un accessorio; un accessorio che a poco a poco finisce col prevalere sul principale, ma pur sempre un accessorio, concepito come accessorio.

La prospettiva paesistica fiamminga, dall'alto, che sopprime quasi il primo piano, è forse appunto una conseguenza di questa origine accessoria del paesaggio. I paesaggi, per esempio, del Patinir son i paesi che appaiono al di là delle finestre negli sfondi di tanti quadri fiamminghi, ritagliati fuori, avvicinati, ingranditi, ma che, pur elevati alla dignità di protagonisti, non perdono il loro carattere originario di sfondi, di accessori.

Una serie di paesaggi, concepiti con larghezza di vero senso paesistico, decora le pareti di una di quelle dimore principesche che i Signori italiani del Rinascimento volevano adorne di ogni gustosa letizia: la villa « Imperiale » presso Pesaro. Son opera pare, di quel Camillo Castelli Mantovano, che il Vasari chiama « in verdure e paesi rarissimi ».

Paolo Veronese nel decorare le pareti della villa, che il Palladio costrusse ai Barbaro sulla costa solatia di Masèr ai piedi dei colli Asolani, (ora posseduta e ammirevolmente conservata dal comm. Carlo Giacomelli) adoperò il medesimo motivo svolgendolo, diremo, in grande stile, con la mirabile fecondità e la impareggiabile facilità del suo genio.

Le finte architetture che sorreggono i cornicioni delle volte, così nella sala centrale come nelle due stanze laterali e nelle due anteriori compongono varchi di balconi, di balaustre, di loggiati dai quali il pittore sfonda le pareti evocandovi l'immagine dei più luminosi e vibranti orizzonti.

Qui la pittura ad affresco per la decorazione interna della casa — la cui origine si potrebbe forse andar a cercare se non si rischiasse di ripetere la storia della gallina e dell'ovo, nella stoffa da parato e nell'arazzo — supera in un certo senso i suoi limiti, per darsi quasi un contenuto ed uno scopo illusionistici. Una illusione, ben s'intende, che serve solo per chi ha la buona intenzione di lasciarsi illudere: ingenua malizia, innocente artifizio, come gli scenari di teatro.

Chi tralasciando certe figurazioni di vita campestre o di giochi signorili, quali quelle della Torre della guardaroba ad Avignone o della Torre dell'aquila a Trento, del castello di Manta o del Palazzo Borromeo, che son pur sempre finti arazzi, volesse cercare precedenti di questo concetto decorativo potrebbe risalire a certe pitture trecentesche di camere fiorentine che fingono sulle pareti dei paramenti di stoffe o di vaj, come appesi, al di sopra dei quali appare la chioma di un albero popolato di uccelli sullo sfondo di una listerella di cielo.

E poi, antenati illustri, il cielo della Camera degli sposi a Mantova, il cui concetto attraverso l'ignoto ferrarese di Palazzo Calcagnini scende fino ai ritratti delle contesse Martinengo sul bello sfondo di paese nel Palazzo Martinengo a Brescia; e la Sala delle Asse d'onde si svolge la famiglia dei cieli a perfuse o a *treillages*, nella sagrestia di San Giovanni Evangelista a Parma, nel castello di San Vitale da cui più direttamente deriva il finto pergolato di una delle stanze dell'Imperiale....

PAOLO VERONESE: LA CACCIA - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, SALONE.

A villa d'Este in Tivoli, nella decorazione in cui ebbe parte il Muziaco si trovano uniti il finto arazzo (che per tale chiaramente si confessa come più tardi sulle pareti di San Giovanni Laterano e in quelle della chiesa di Santa Susanna a Roma) e il motivo illusionistico timidamente accennato in qualche finta finestra con sfondo di paese e in qualche finta porta cui s'affaccia un paggio.

Ma la affinità è più formale che sostanziale, chè qui (a Pesasse, a Masèr) siamo ormai al di là, o al difuori della mera decorazione. Se nella Camera degli Sposi le volte e le sommità delle pareti si inazzurrano di cielo e si allietano di fronde quasi a far piovere dall'alto il refrigerio di un po' di luce e di aria nella stanza affollata, quel tanto di paesaggio che si scorge dietro il marchese Lodovico e il cardinal Francesco, è ancora timido e quasi ritroso: se evidente è l'intenzione illusionistica nei personaggi che coprono le finte membrature architettoniche o dietro ad esse si nascondono, è pur certo che il complesso della decorazione ha ancora l'aspetto di una grandiosa tappezzeria.

Invece nella villa sforzesca dell'Imperiale e sopratutto in questa di Masèr son le stesse pareti, che tutte, dall'alto al basso, si dissolvono, si fanno eteree, trasparenti per lasciar che il paese d'intorno penetri, coi suoi barbagli, coi suoi trilli, coi suoi aromi, con tutte le sue vibrazioni e le sue mutevolezze fin nel cuor della casa, sicchè la gioia della campagna tutta la inondi e perenne la regni.

Ed è la pittura di puro paesaggio, pregnante di intenzioni veristiche e impressionistiche nel suo illusionismo, che entra trionfante e precoce nella pittura italiana.

Nelle pitture della villa dell'Imperiale il motivo è timidamente accennato: a Masèr è svolto con pienezza di mezzi e chiarità di significato.

Ed è interessante notare questo contatto fra l'opera di Camillo Mantovano — che dovea essersi formato in patria sugli esempi di Giulio Romano — con quella di Paolo Veronese a Masèr. Tutta, del resto, nel suo insieme, la decorazione di Masèr risente di quella romana, dai finti bassorilievi bronzei alle grottesche, dai festoni ai simulati cammei (*pag. 379*). Semplice ossequio alla moda ormai trionfante da un capo all'altro d'Italia, da Roma a Genova, da Pesaro a Mantova, o diretta derivazione, quasi per discepolanza, che tragga la sua origine dalla più che probabile dimora di Paolo a Mantova? Poniamo la domanda senza rispondere.

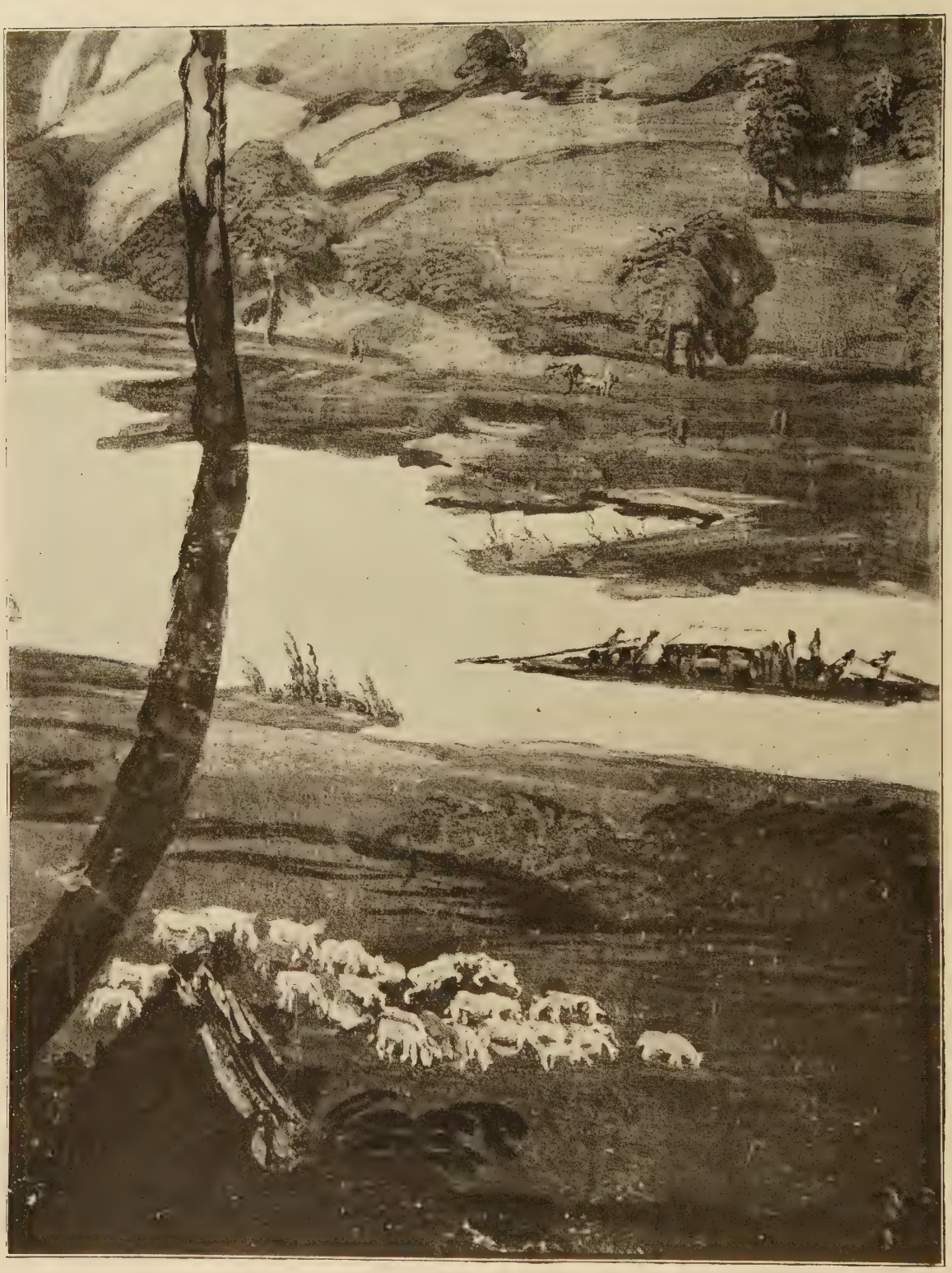
L'illusionismo di questi affreschi di architettura e di paese tocca il suo culmine nel canino che il pittore si è compiaciuto porre ai piedi del parapetto nella stanza a sera del Salone (*pag. 401*) dipinto con una tal bravura che ci si attende, a chiamarlo, di vedercelo correre innanzi guaiolante e scodinzolante.

Ma anche taluni dei paesaggi hanno un così sincero accento di verità, nell'insieme ancor più che nei particolari, da rimanerne sedotti e convinti.

Guardi il visitatore le deliziose composizioni di montagne e di valli, di acque e di fronde, di rovine e di ville, che si distendono con esuberante dovizia sulle pareti della villa Barbaro; ne goda e se ne fermi bene in mente le forme; e poi si affacci al balcone della villa che guarda a mezzodì, verso la digradante pianura, in sull'ora, alquanto prima del tramonto, quando l'aria è più lucida

PAOLO VERONESE: PAESAGGIO
VILLA DI MASER.

PAOLO VERONESE: VEDUTA DEL PIAVE - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, SALONE.



PARTICOLARE DEL PRECEDENTE.

PAOLO VERONESE E AIUTI (?): PAESAGGIO
MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, SALONE.

PARTICOLARE DEL SEGUENTE

e tranquilla e non si riscalda ancora delle vampe della sera: si troverà egli d'un tratto maravigliato di rivedere o meglio di risentire dinanzi agli occhi quegli aspetti medesimi che prima aveva visto finti sulle pareti.

Forse nessuna particolarità, forse nessun tratto fisionomico del paese reale corrisponde esattamente ai dipinti: ma pure quel paese è il medesimo, plasmato dalla stessa formazione geologica e dalla stessa industria umana, bagnato dalla stessa luce.

Quel chiarore diffuso, che spinge la trasparenza fino al più lontano orizzonte, quel tono grigio argentino che dalle lucide brume della lontananza sgorga e trabocca fino ai primi piani, tutto avvolgendo e fondendo in una signorile preziosità di tinte — il tono più propriamente paolesco — è qui, nella realtà di questo paese submontano. E tanto, ora, ci appare la profonda affinità fra il paese dipinto e il paese reale, che inconsciamente andiamo cercando in questo, tra i rustici casolari e i prosaici filari delle viti e dei gelsi, gli obelischi e gli archi, gli illustri edifici e le romantiche rovine che avevamo veduto in quello.

Paesaggi di composizione, adunque, senza

PAOLO VERONESE E AIUTI, PAESAGGIO - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI - STANZA DELLA MUSICA.

PAOLO VERONESE E AIUTI: PAESAGGIO MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA DELLA MUSICA.

dubbio. Ma composti con elementi quasi tutti di prima mano e sotto una fresca e diretta impressione della realtà che amalgama e intona i diversi ingredienti.

Ci si consenta una brevissima digressione teorica.

Ogni paesaggio, anche il più impressionitico è, in un certo senso, composto. La vivezza della impressione e la immediatezza della espressione sono sempre relative. Il passaggio attraverso alla sensibilità dell'artista — senza di che non vi è arte — è già di per se un distacco necessario, che sarà più o meno grande a seconda del grado di rielaborazione interna, ma che, comunque, è. Dove impressione ed espressione si identificano, cioè nella macchina fotografica, cessa l'arte. Merito dell'artista nelle rielaborazioni personali di quelle ricevute dal mondo esterno, — almeno secondo un modo di intender interno, cioè nell'aggiungersi degli elementi l'arte — è il conservar questi quanto più è possibile freschi, chiari, non deformati, limpidamente riconoscibili sotto il velo della interpretazione artistica.

Ora è certo che in questi paesaggi maseriani — se anche si possano catalogare fra i paesaggi di fantasia o di composizione, — i varii elementi, oltre alla intonazione generale, restan sempre freschissimi di verità, lucidi fior di conio, appena usciti dalla zecca della impressione visiva.

Uno di essi, quello del Salone col gregge in primo piano, il fiume e lo sfondo di montagne e su nel cielo le nubi squarciate da fasci di raggi solari, (*pag. 385*) è, senz'altro, una veduta del Piave allo sbocco fuori della chiostra dei monti a Pederobba, tanto vicino a Masèr. Vi son perfino — quasi a indicar chiaramente il nome — i caratteristici zatteroni del legname scendente dal Cadore alla Laguna. Ed è il paese che tanti mesi — con occhi a ben altro intesi — hanno visto i nostri fanti dalle trincee della Monfenera.

Un altro, pure del Salone, notevole anche perchè vi è raffigurata la stessa villa Bar-

PAOLO VERONESE E AIUTI: MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI
STANZA A PONENTE DEL SALONE.

baro (*tavola*), si allarga, nello sfondo, in un'ampia veduta di mare il cui schema vediamo poi ripetuto in altre vedute delle attigue stanze. Ma questo mare è un lago: è, chiarissimamente, un ricordo della costa veronese del Garda, col penducolato Sirmione e, in fondo, il profilo dell'Altissimo. Altrove invece abbiamo evidente l' impressione della mirabile conca tra la catena delle prealpi asolane e il massiccio del Grappa, quale appare, tutta arricciata dalle verzure dei folti frutteti, tutta popolata di casolari e

PAOLO VERONESE E AIUTI: PAESAGGIO - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA A PONENTE DEL SALONE.

di ville a chi si affacci alla porta del Colmarion, sotto la rocca, nella vecchissima cinta di Asolo.

Il valore di questi paesaggi che adornano il Salone (quattro), le due stanze laterali a questo (cinque per ciascuna) e le due anteriori ai lati della crociera (tre per ciascuna), in tutto dunque ben ventotto, che occupano dall'alto al basso quali mezza, quali una intera parete, è vario.

PAOLO VERONESE E AIUTI: MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA A PONENTE DEL SALONE.

Alcuni sono eccellenti.

L'invenzione che potremmo chiamar scenografica è, nei migliori, piena di ricca e leggiadra fantasia nel combinare i vari elementi con giusto equilibrio di masse, con gustosa varietà di particolari. I piani che lontanano sempre più diafani e leggeri restano fino all'ultimo orizzonte, ben chiari e precisi, senza con ciò diminuire la profondità della prospettiva. E in questa diffusa chiarità, che quasi sopprime le ombre, sprezzando ogni facile effetto luministico a forti contrasti, le forme si assodano nella loro corposità: i dorsi dei colli tondeggiano pezzati di prati morbidi; i monti s'ammassano aspri di rocce; le acque stagnano lucide o scivolano liquide o in cascata gorgogliano e spumeggiano; le chiome degli alberi, ora si spargon esili e frementi ai venti, ora si agglobano dense e folte, si che par di potersi tuffare nel fresco della loro verzura e, a trarvi un sasso, t'aspetti di vederne uscir fuori passeri a stormi.

Il tono dominante è quel grigio argentino, così nobile nella sua signorile sobrietà, che il pittore attinse alla realtà del paese circostante oltrechè alle preferenze del suo proprio colorismo.

Nella stanza a mattina del Salone, la marina col grande ponte e la piramide (noiosetta nella composizione), (*pag. 396*) quella col curioso traghetto a corda (evidente ricordo di qualche « passo » sul Sile o altro fiume veneto), ed altre molte qua e là in altre stanze, esprimono con sensibilità che potremmo dire modernamente impressionistica il quasi confondersi, all'orizzonte, delle immote acque assolate del cielo verberante di luce, sicchè nella intensa chiarità non sai se le vele solchino il mare o sieno sospese nell'aria.

Il pennelleggiare è di una straordinaria sveltezza e concisione. Si guardi il gregge in primo piano nella veduta del Piave (*pag. 386*): con due o tre colpi di pennello son resi all'evidenza i singoli animali, nella varietà dei loro naturali atteggiamenti.

I cieli son fatti con poche larghe pennellate: strisce di azzurro o di grigio fra bianchi stracci di nubi.

Men belli, in genere, i paesi delle stanze minori. Non hanno essi nè il taglio grandioso nè l'equilibrio nè la logica, diremmo, topografica di quelli del Salone nei quali si potrebbe camminare agevolmente da un capo all'altro, dietro la traccia delle strade, dei sentieri, dei ponti, dei guadi. Il capriccio non è sempre frenato dal gusto, nè ordinato dall'arte: le quinte ingombrano e nascondono gli sfondi; i secondi piani talora per eccessiva pesantezza di colorito saltano innanzi e prevalgono sui primi. Il pennello appare men spedito e sicuro.

Le qualità son tutte paolesche. Il tono, la pennellata, la composizione dei paesaggi migliori son le stesse dei quadri di figura di Paolo. Le « dramatis personae » son qui le piante e le fonti, ma Paolo le compone e le atteggia fra le masse dei monti nello stesso modo con cui equilibra i gruppi di personaggi umani entro le masse architettoniche. Egli qui si compiace nel rendere la fresca lucentezza delle foglie e la morbidità dei prati e la liquidità mutevole delle acque, con lo stesso gusto con cui colorisce la varia materia dei broccati e dei velluti, dei panni e dei rasi.

Il tipo del paesaggio misto di architetture e di frondeggi è proprio quello che Paolo de-

PAOLO VERONESE E AIUTI: MARINA - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA A LEVANTE DEL SALONE.

PAOLO VERONESE E AIUTI: MARINA - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA A LEVANTE DEL SALONE.

rivò probabilmente da Bonifazio e usò largamente negli sfondi dei suoi quadri; e la fisonomia delle piante e degli edifici di questi affreschi somiglia tanto a quelli di piante ed edifici in noti quadri di Paolo « Mosè salvato dalle acque », nelle sue molte redazioni ma specialmente in quella del Prado (*pag. 403*), nel « Battesimo di Gesù » a Brera

PAOLO VERONESE E AIUTI: PAESAGGIO - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI. STANZA A PONENTE DEL SALONE.

PAOLO VERONESE E AIUTI: PAESAGGIO - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA DI BACCO.

PAOLO VERONESE E AIUTI: PAESAGGIO - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA DI BACCO.

PAOLO VERONESE E AIUTI: MARINA - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA A LEVANTE DEL SALONE.

(*pag. 402*), nel « Ratto d'Europa » del Palazzo Ducale, (*pag. 405*), nella « Cena in Emaus », del Louvre (*pag. 404*), ecc. da dinotare non solo una parentela ma proprio una medesima paternità.

Non è adunque possibile pensare che in questi paesi della villa Barbaro non ci sia la mano di Paolo.

Se anche dimenticati o quasi, o almeno non abbastanza apprezzati dai moderni, è

PAOLO VERONESE E AIUTI: MARINA - MASER, VILLA BARBARO GIACOMELLI, STANZA A PONENTE DEL SALONE.

PAOLO VERONESE: PARTICOLARE DEL BATTESIMO DI GESU'
MILANO, BRERA.

pure antica l'attestazione che Paolo abbia dipinto « paesi » a Masèr, come « piccaglie di frondi e di frutti, paesi, historiette di color giallo » avea dipinto a Murano in Palazzo Trevisan e « strutture antiche e paesi » in Palazzo Erizzo. Ne parla già il Ridolfi.

Più tardi l'Algarotti ne scrive: ma come di cosa già ai suoi tempi dimenticata o ignorata « Andai novellamente (a Masèr) come a sciogliere il voto: e ciò fu con grandissimo mio diletto. Il quale fu anche accresciuto dall'avervi trovato due cose di cui io non aveva mai udito parlare de' miei dì. L'una sono de' paesi di mano di Paolo toccati con molta bravura benchè un po' secchi e assai inferiori alle teste e a' panneggiamenti delle figure onde ha ornato quel palagio ».

Poi nuovo silenzio anche da parte di descrittori della villa minuziosamente meticolosi come il Crico, che pure spende delle pagine a descrivere le otto Suonatrici della crociera.

Solo se ne avvede un quasi sconosciuto

PAOLO VERONESE: MOSÈ SALVATO DALLE ACQUE - MADRID, PRADO.

PAOLO VERONESE: PARTICOLARE DELLA CENA IN EMAUS - PARIGI, LOUVRE.

scrittore, lo Zabeo, il quale con molto acume rileva come da questi freschi derivi a Paolo un nuovo pregio, quel di paesista.

Dei moderni il Blanc ne discorre con qualche larghezza e con brillante e piacevole disinvoltura. Ma non sapremmo, dopo aver a lungo guardato e riguardato, sottoscrivere a nessuno, o quasi, dei giudizi dello scrittore francese su questi paesaggi, sopratutto per quel che si attiene al loro contenuto realistico.

Certo è un errore considerare queste pitture in blocco: o tutto Paolo, come fanno il Blanc e l'Algarotti o niente Paolo come è probabile pensino i molti che le trascurano.

Ora, come già s'è avvertito, è certa una differenza di qualità fra i vari paesaggi. Ed è d'altra parte perfettamente naturale che Paolo dopo aver dato il tipo, dopo aver dato il modello finito in ogni particolare in quelli del Salone (o almeno in tre di questi), dopo aver forse dato anche il disegno di taluni altri, abbia affidato l'esecuzione di quelli delle stanze laterali ed anteriori a qualche suo collaboratore, così come aveva affidato al fratello Benedetto — ottimo *quadraturista*, in anticipo — tutta la parte d'inquadramento architettonico.

La decorazione di Masèr è tutta ideata e diretta da Paolo, ma non tutta da lui eseguita e così possiamo dire che in quasi nessuno dei paesaggi (tranne tre del Salone) la mano di Paolo sia sola, ma che in quasi tutti (tranne forse due della stanza di Bacco) essa vi sia: o il rapido schizzo delle linee generali, o qualche pennellata di finitura, qualche particolare gustoso, magari qualche scherzo grassoccio.

Si potrebbe formare una scala che dai migliori paesi del Salone scenderebbe alle due alquanto grossolane vedute di porti nelle stanze laterali, a seconda della maggiore o minore partecipazione diretta di Paolo nella esecuzione (scala che corrisponde approssimativamente all'ordine delle nostre illustra-

PAOLO VERONESE: RATTO D'EUROPA - VENEZIA, PALAZZO DUCALE.

zioni). E su questa scala si potrebbe anche cercare — sebbene si rischi di cader nella sottigliezza — di differenziare dei gruppi, identificando diversi collaboratori.

Il primo gruppo è costituito dai tre grandi paesaggi del Salone costruiti con largo respiro (*pagg. 381, 385 e tav.*), in un bel tono dominante grigio argentino che dà una singolare signorilità al verde dei prati e alla fronda degli alberi e nel quale qualche rara pennellata calda di rosso o di giallo appare ancor più preziosa: « il Piave », il « Garda », e quello che, per due sveltissimi levrieri in primo piano, ameremmo intitolare « la caccia ». Sono di gran lunga i più belli e son opera senza dubbio di Paolo ed esclusivamente di Paolo.

Il quarto, (*pag. 386*) con la coppia di contadini in primo piano, pur essendo assai vicino qualitativamente agli altri tre, ci sembra tuttavia un po' meno puro, per la composizione non completamente gradevole nel suo diagonalismo e per la pesantezza del secondo piano. A questo si riconnettono, ma con minori pregi, molti altri paesaggi, i quali hanno parecchi caratteri comuni;

LODOVICO POZZOSERRATO: IL FIGLIUOL PRODIGO (PARTICOLARE)
TREVISO, MONTE DI PIETÀ.

composizione diagonale, macchiette di primo piano, caratteristici alberi col corto fusto bitorzoluto e le rade frasche diritte (salici probabilmente) ecc. Di questo gruppo i migliori sono, nella sala della musica, la veduta di città col ponte (*pag. 390*) e colla processione cardinalizia, una specie di isola Tiberina — che non sapremmo dire se ricordo di visione personale o derivazione da stampe — e l'altra col piccolo villaggio campestre, il molino e gli acquitrini (*pag. 388-89*). Assai bella è anche la marina col « passo » nella stanza a mattina nel Salone (*pag. 396*).

Un terzo gruppo, è dato da due pitture della stanza di Bacco, (*pag. 398-99*) dalla intonazione più vivace, con un tono cilestrino dolciastro negli sfondi, con eccessiva pesantezza dei secondi piani che avanzano troppo, con tendenza a contrasti di luce ed ombre. Uniamo a queste pitture che vorremmo chiamare del « pittore animalista », le « rovine » della stanza a mattina e il « ponte » in quella a sera del Salone.

Ultime verrebbero le due vedute di porti, alquanto grossolane e farraginose (*pagina 400-401*).

Un gruppo che si differenzia più particolarmente è quello che abbiamo detto del « pittore animalista », che più si distacca dai modi di Paolo. Animali ve ne son dapper-

BENEDETTO CALIARI (?): VEDUTA DI VILLA VENETA - BERGAMO, GALLERIA CARRARA.

tutto negli affreschi di Masèr, ma trattati come macchiette. Per esempio il gregge della veduta di rovine nella stanza della musica ripete la stessa sveltissima cifra, la stessa stenografia di quello nella veduta del Piave (*pag. 385*) che abbiamo assegnato a Paolo: e può darsi benissimo che il maestro scendendo dall'alto palco d'onde aveva dipinto nel cielo leggiadrissimi amori, si sia scapricciato un giorno a schizzar giù col pennello intriso di biacca un intero gregge in pochi minuti.

Ma nelle vedute che ora esaminiamo, c'è un altro e più meticoloso senso della pittura animalistica, uno speciale amor del soggetto in sè, più che come pretesto a qualche brillante pennellata, o elegante motivo decorativo, un senso, si sarebbe tratti a pensare, fiammingo.

E perciò tutte le volte che ho visto que-

ste pitture un nome mi si è regolarmente presentato alla mente, quello di Lodovico Toeput detto italianamente Pozzoserrato, essendo indotto, da ragioni di vicinato, ad unire a questo gruppo la prospettiva di giardino con un cocchio, che si trova nella stessa stanza dei caratteristici paesaggi cilestrini.

Questa veduta (*pag. 398*) fa pensare alle pitture del Monte di Pietà di Treviso. Ma oltre a questa e ad altre rassomiglianze che si notano qua e là, anche con incisioni del Pozzoserrato è curioso notare come quasi tutti i quadri di paese del Pozzoserrato descritti dal Ridolfi corrispondano a qualcuno di questi paesaggi di Masèr tanto da crederli bozzetti o quanto meno derivazioni o combinazioni degli stessi. « ...Il sito della Piave cinto da numerosi monti e dirupi con acque cadenti, e nel mezzo appariva un ponte che terminava con le rovine di un edificio » (la veduta del Piave, e insieme quella della caccia nel Salone, che ricorda qualche piccolo affluente del Piave come il Tegorzo o la Sona). « ....Vedute del Lago di Garda ». « ...Lodovico più si dilettava nelle cose lontane sodisfacendo l'occhio con le vaghezze delle arie sparse di nuvole rance e vermiglie col nascere dell'aurora, lo spuntar del sole, fingendo talvolta piogge turbini e tempeste ».

Seduceva l'ipotesi che il Pozzoserrato giovinetto avesse qui fatto le sue prime prove sotto la guida di Paolo. E paolesco infatti lo riteneva il Frizzoni quando gli assegnava, per la sua affinità col « Banchetto del ricco Epulone » al Monte di Pietà di Treviso, la piccola e graziosa veduta di villa veneta della Galleria di Bergamo, anticamente attribuita al Veronese (*pag. 406-7*).

Ma il Pozzoserrato è piuttosto un tintorettesco con qualche po' di derivazione bassanesca. Inoltre questi paesaggi che a Masèr sembrano rivelare una personalità più decisamente distinta da quella di Paolo, cioè quelli della stanza di Bacco, differiscono ancor più notevolmente dai modi del Pozzoserrato: per l'intonazione bianco-azzurrina degli sfondi, mentre il tono dominante del Pozzo è un grigio verdastro torbido; per la pesantezza e determinatezza dei piani lontani i quali sgradevolmente saltano innanzi, mentre il Pozzo annega le sue lontananze come in una nebbia spumosa di luce. Per ciò si differenzia ancor più, dai modi del Pozzoserrato, la prospettiva del giardino col cocchio e lo sfondo di palazzi, limpida e precisa — colla filata di alberelli simile allo sfondo della Annunziata di Paolo agli Uffizi e col cocchio identico a quello dello sfondo del Martirio di Santa Caterina pure agli Uffizi — veduta che convien porre fra le più belle del secondo gruppo e fra le più propriamente paolesche. Ed è completamente diverso il frondeggiare: nel Pozzoserrato i rami e le foglie servono solo ad occupare lo spazio libero, e perciò si svolgono artificiosamente con noia e fatica: in tutti gli affreschi del Masèr le piante si drizzano svelte e robuste con magnifico slancio con eleganza parmigianesca, quasi il pittore abbia risentito tutto l'impeto e il rigoglio della pianta nei suoi germogli.

Vana è forse questa ricerca dei collaboratori di Paolo negli affreschi di paese a Masèr. Abbiamo accennato alle conclusioni negative a proposito del Pozzoserrato solo per evitare ad altri la noia di correr dietro a questa ipotesi che può in un primo tempo apparir possibile.

BENEDETTO CALIARI: IL BANCHETTO DI EPULONE
TREVISO, PALAZZO VESCOVILE.

Il più semplice e, probabilmente, il più vicino al vero è supporre che, come per le architetture così abbia aiutato Paolo, anche nei paesaggi, il fratello Benedetto; sopratutto chi ricordi la decorazione della sala maggiore dell'Episcopio trevigiano (*pag. 409*) sicuramente di lui, ed il già citato quadretto della galleria di Bergamo, il quale con ogni probabilità anzichè del Pozzoserrato è di Benedetto.

Comunque, al di là e all'infuori della affaticante ed accecante analisi, accontentiamoci di rilevare il valore di questi paesaggi, che sono certamente fra i primi in ordine

di tempo, e, di tutti i tempi, fra i più belli e piacevoli.

Essi precisano ed accrescono la fama di pittor di paesi eccellente che già gli sfondi di molti quadri e la squisita marina nella Predica di Sant'Antonio alla Borghese, consentivano di attribuire a Paolo Veronese, sicchè non ci stupiremmo se si trovassero di lui anche veri e propri paesaggi in tela.

Essi anticipano singolarmente, e con una nobiltà e poesia ignote ai più dei moderni, la sensibilità moderna nella interpretazione della natura e, dove questa rielaborano e trasformano nel capriccio della fantasia creatrice, si abbandonano a una scapigliatura romantica che sembra preludere nello spirito e nelle forme a quell'altro grande e moderno veneto che è il Piranesi.

LUIGI COLETTI.

COMMENTI.

OSTIA, per otto secoli guardia sul mare ed emporio di Roma, ha rivelato nei più recenti scavi i segreti della sua storia e del suo sviluppo cittadino. Ce ne dà conto in un succoso libretto Guido Calza che degli scavi ostiensi ha ora la direzione, e a cui si debbono alcune delle più importanti scoperte: ottima guida dunque a far rivivere davanti ai nostri occhi, con ogni ausilio di scienza, la morta città. Della quale, più si conosce, più va crescendo l'importanza archeologica ed artistica. Essa ebbe il suo massimo splendore sotto l'impero. Fondata circa il 335 a. C. quando Roma si affaccia sul mare e vi cerca la via delle sue fortune, Ostia ne segue ogni vicenda di potenza e di decadenza. Prima semplice « castrum », colonia prevalentemente militare, dovette notevolmente svilupparsi e cambiarsi in vera città, verso la metà del sec. III av. C., poichè già nel 267 è istituito un *quaestor ostiensis*. A metà del primo secolo era in pieno fiorire, e fu cinta da Silla di mura. Claudio e Nerone la dotarono di un vero e proprio porto, mentre fino allora le operazioni commerciali si svolgevano lungo le rive del fiume; Traiano le scavò un bacino nuovo e più sicuro. Tramontando la forza politica ed economica di Roma anche Ostia declina. E già nel IV secolo i suoi edifici abbandonati sono in rovina, e diverranno per tutto il medioevo, secondo l'abitudine costante, cave di materiale da costruzione. L'opulenta città imperiale, circondata di ville sontuose, si muta in un povero villaggio di pescatori e di pastori, entro una squallida campagna malarica.

Porto di Roma, transito alla metropoli d'ogni genere di mercanzie, di prima necessità o suntuarie, dal grano agli obelischi, Ostia, città e società, non potè non vivere la vita stessa di Roma, esserne quasi un riflesso. Da ciò su tutto l'importanza somma della archeologia ostiense d'essere integrazione e completamento dell'archeologia dell'Urbe. Non si tratta d'una città di carattere ellenistico, come Pompei, ma d'una pura città latina: e i resultati a cui gli scavi han portato, sono in questo senso veramente cospicui. Il Calza li illustra con una semplicità d'esposizione e una chiarezza del totale panorama storico cui gli archeologi, almeno fino ad ora, poco ci hanno abituati, riluttanti come sono a rinunciare, anche una volta tanto e per un pubblico profano, al loro costume analitico e « scientifico » e perfino al gergo greco-latino-italo-teutonico, in cui generalmente si esprimono: e par che se ne trovino benone. Il Calza, alla descrizione minuta delle rovine premette una introduzione dove dietro ogni parola senti l'ossatura e la sostanza delle cose certe. Qui egli riassume gli insegnamenti che dalle rovine difficilmente il visitatore potrebbe trarre di suo. Dice della storia d'Ostia, della sua vita, della sua topografia, delle sue pitture e decorazioni e su tutto della sua architettura. Questa è la rivelazione maggiore. Ostia e, per deduzione logica che qualche rovina conferma, Roma possedettero un tipo di abitazione « latina » per i medii ceti, differentissima dalla casa pompeiana ad atrio e peristilio, svolgentesi in senso orizzontale con vasta occupazione di suolo. La casa latina di Ostia o Roma, si svolge in elevazione, a tre o quattro piani, ha l'illuminazione esterna per mezzo di finestre sulla strada o su non grandi cortili interni. A terreno ha spesso botteghe, aperte anche sotto portici. Dove non c'è il portico, è frequente la balconata su mensole o su volticciole, che può correre tutto lungo la facciata. Ha loggette nell'alto. Le stanze non sono fin dalla loro costruzione destinate ad uso fisso, come nella classica *domus*, ma buone per ogni uso.

Cioè a dire che, costruttivamente e architettonicamente, nella casa ostiense dei tempi imperiali si riconosce il preciso prototipo di quella che, sia pure attraverso una evoluzione secolare, è la nostra casa d'oggi. Un legame di più che ci ricongiunge alla eterna e *magna Mater*.

A MICHELANGIOLO qualche anno addietro fu attribuito in una rivista d'arte italiana questo bozzetto d'una delle statue delle tombe medicee a Firenze, che si trova in un ricetto della Sacrestia Nuova appunto. Credemmo allora che la « scoperta » sarebbe stata presto dimenticata per due ragioni. Primo, perchè avanti di prendere in considerazione la questione attributiva andava evidentemente risolta una questione d'umile buon senso, la quale riduceva di molto le probabilità che uno studioso continuasse a interessarsi della cosa. Si poteva credere sul se-

BOZZETTO RICAVATO DA UNA DELLE STATUE DI MICHELANGIOLO A SAN LORENZO DI FIRENZE.

rio che da quattrocento anni esistesse nella cappella medicea un bozzetto di Michelangiolo per i sepolcri medicei e che nessuno se ne fosse mai accorto? Secondo, perchè la fattura della creta appariva anche ad un occhio mediocremente esercitato tanto moderna, anzi addirittura « espressionista » come ben si vede anche dalla nostra riproduzione, che l'inganno, se anche era possibile, non doveva durare più di un minuto. Ma poichè l'attribuzione è stata ribadita, e per l'autorità dell'attributore si va creando, tra gli ignari e i lontani, la leggenda di questo mirabile bozzetto del divino Buonarroti, crediamo sia utile dire come stanno le cose, per impedire che la leggenda si consolidi.

E le cose stanno così. Nel 1910 o 11 al cav. uff. Ermanno Neri della Soprintendenza ai Monumenti e segretario, allora e ora, dell'Opera di San Lorenzo di Firenze, si presentarono tre giovani tedeschi, uno dei quali parlava italiano, e chiesero l'autorizzazione, a scopo di studio, di ritrarre in creta le statue di Michelangiolo. Poichè dovevan ripartire e si trattava di una cosa svelta, il permesso dopo qualche resistenza fu dato, diciamo così, *brevi voce*. E in mezza mattinata due nuovi capolavori michelangioleschi furono pronti. Uno dei due autori si portò via il suo, l'altro lo lasciò; il terzo buonarrotiano era rimasto testimone muto e inoperoso. Di tutto questo, oltre il Neri, erano a precisa cognizione i custodi del tempo, Angiolo Fontani e Manfredo Scheggi, e Guido Biagi, operaio laurenziano, che avvenuta la « scoperta » ci raccontò allegramente il caso.

L'avventura è semplice, e ne sgorga una morale modesta e limpida: la necessità di raccomandare ai giovani, da poi che i vecchi se ne dimenticano, il culto

quotidiano d'una almeno delle virtù cardinali: la Prudenza. Tempo addietro uno studioso tedesco regalò a Donatello una targhetta d'uno scultore italiano; e *Dedalo* dovette intervenire con una operazione spicciola di polizia critica. Ora uno studioso italiano regala a Michelangiolo un bozzetto d'uno scultore tedesco. Lo scambio delle cortesie internazionali è in perfetto equilibrio. Ma ci sembrerebbe di ottimo gusto non continuare.

« L'ARCHITETTURA è la più perenne delle nostre glorie, è un mezzo d'imperio con cui il nostro paese ha nei secoli governato il mondo ». Parole limpide e intransigenti, come sono sempre le parole di una fede, che Gustavo Giovannoni, oggi il maggiore conoscitore della storia di quella nostra arte, disse ai discepoli della Scuola Superiore d'architettura, inaugurando cinque anni fa il nuovo istituto.

Parole orgogliose, ma che per la verità storica e spirituale che adombrano, ben volentieri qui ripetiamo, convinti come siamo che l'architettura è nata per essere fondamento, guida, giustificazione e controllo, ideale e pratico, d'ogni altra arte figurativa. E potrebbero esser poste ad epigrafe del libro recente (*Questioni d'architettura nella storia e nella vita*, Roma, Società editrice d'arte illustrata, 1925) nel quale il Giovannoni raccoglie scritti varii d'origine e d'argomento: la prolusione inaugurale della Scuola Superiore; un resoconto di una discussione tra professori di essa Scuola, che è un trattatello in forma dialogata, sui compiti e i metodi dell'insegnamento architettonico, arte e scienza; un vero e lungo trattato sul restauro dei monumenti, che in origine fu un più modesto discorso tenuto agli ispettori onorari radunati a convegno nel 1912 a Roma; uno studio su l'ambiente dei monumenti »; la proposta di una Associazione italiana di cultori d'architettura, nata come indignata protesta alla « incoscienza cinica di un ministro miope e sonnolento »: voi Stato siete indifferente e incapace? Ebbene faremo da noi, noi liberi cittadini. Gesto che l'autore stesso chiama, sorridendo, da Pier Capponi in piccolo. Voi vedete che questo severo studioso di antiche architetture, non che straniarsi, è legato per molti vincoli alla vita d'oggi.

Egli ha vivissimo il senso di continuità vitale nello sviluppo della sua arte preferita. Ed è, prima sentimento che concetto, ciò che dà una intima e serrata unità a questo libro fatto di brani staccati. Ne ha il senso della continuità storica. Lo sentite quando in brevi pagine traccia il susseguirsi delle varie forme costruttive nostre, dalla architettura imperiale di Roma che egli difende come creazione unitaria e originale; dalla espansione della tradizione latina di essa architettura, anche in Oriente, a formarvi il lievito principe della bizantina; fino al risorgere di una energia costruttiva italiana nel tardo medioevo, dal sec. XI al XIII; al padroneggiamento e al dominio di codesta nuova forza creatrice sugli elementi importati, mussulmani o gotici; all'interpretazione che il quattro e il cinquecento fecero dei nuovamente conosciuti e adorati monumenti classici, secondo le loro attuali necessità, che erano un seguito di quelle medioevali, alla nuova, grandiosa e universale « romanità » che egli, con nostro pieno consenso, rivendica alla architettura del Sei e del Settecento, continuatrice del Cinquecento, di contro alla comune accusa, se ora non più di decadenza, sempre però di deviazione dagli spiriti della Rinascita.

Data questa concezione della storia architettonica, per il Giovannoni un monumento non è mai un monumento morto, tranne quelli ormai ridotti a ruderi o ad avanzi; ma è o può sempre ridiventare, un monumento vivo: anzi ogni sforzo nostro per ragioni ideali e pratiche, dovrebbe esser quello di ricondurre, anche agli occhi di tutti, nel novero dei vivi i monumenti che restano. Tutto il saggio sul restauro, ne sia stato cosciente o no l'autore, ha vita da questo concetto; e forse alla maniera dei vecchi trattatisti potrebbe essere intitolato « del modo di mantenere e restituire alla vita i monumenti ». Alla vita sociale addirittura, non alla sola vita artistica; e questa naturalmente considerata e apprezzata in tutte le sue stratificazioni storiche. Tanto ciò è vero che ci sembra che qualche poco egli ecceda nel valutare i « restauri di completamento » e addirittura i « restauri di innovazione », fino a giustificare il rifacimento della Farnesina ai Baullari, e a caldeggiare la ricostruzione delle volte di San Galgano ritornato chiesa officiata... Ma questi sono forse non altro che sconfinamenti ineluttabili del teorico dietro l'amore della trattazione compiuta.

Quanto in realtà il Giovannoni sia prudente, di fronte a ogni anche tenue questione che tocchi la vita di un edificio, dimostra il più delicato, forse, dei suoi scritti, quello sull'ambiente dei monumenti. La continuità vitale del monumento non è solo nel tempo, ma anche nello spazio. Non solo in lui stesso, nel volgere de' secoli; e a perpetuare questa vitalità deve provvedere l'arte del restauro, che il Giovannoni non esita a chiamare « problema spirituale ». Ma essa è anche nel complesso e talora fragile sistema di relazioni stabilitesi tra il monumento e quanto lo circonda e lo avvicina, equilibrio sensibilissimo creato spesso dal caso, qualche volta da una volontà precisa, ma sempre, oggi, elemento ineliminabile di bellezza, anzi precisa condizione di esistenza estetica. Quanta ragione abbia in ciò il Giovannoni, i casi tragici del Duomo di Milano o del Battistero di Firenze son là a dimostrarlo.

Ed egli qui si riconnette a un argomento di interesse urgente e da ogni parte incalzante: la crescita, delle antiche e nuove città che si è fatta « di una rapidità rivoluzionaria e di una impressionante vastità ». Tanto il problema è vasto e ineliminabile che esso ha generato un nuovo ramo dell'arte architettonica: l'architettura, come dicono, « urbanista ». Nelle nostre città uno dei principali problemi per questa architettura urbana, se essa abbia senso di dignità spirituale e nazionale, deve essere quello della conservazione dell'ambiente dei vecchi monumenti. Purtroppo molti danni sono stati brutalmente inferti, e altri molti tuttodì ci sono minacciati. In questo campo il Giovannoni è ad ognuno maestro. E a quali squisite e quasi direi affettuose acutezze e finezze di risoluzioni possa arrivare l'amorosa volontà di contemperare i diritti ineliminabili dell'arte con quelli altrettanto legittimi della vita d'oggi, più di questo saggio teorico dimostra l'opera strenuamente data dal Giovannoni allo scioglimento degli irti problemi edilizi di Roma; fino alla determinazione dell'ultimo piano regolatore, per il quale egli ha dettato una relazione mirabile.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

BUFFET IN NOCE XVI SECOLO.

VT VEHE
·MENTER·
ARDEAT